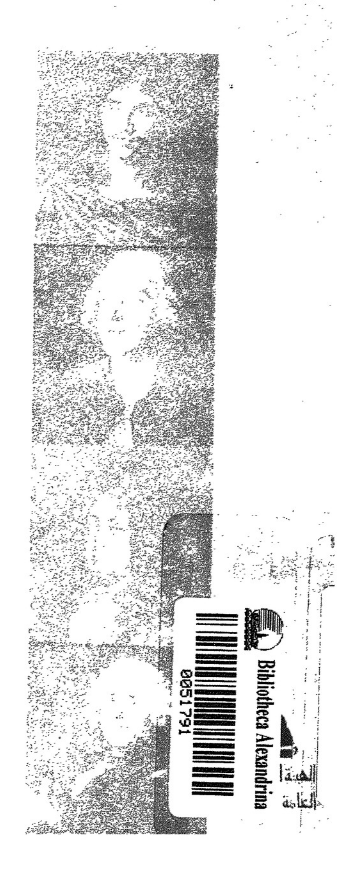
١٠ الكلاسيكية

د . حمادة ابراهيم



بانوراما المسرح الفرنسى

١ ـ الكلاسيكية

د. حمادة ابراهيم



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٨

بدايات المسرح الفرنسي

نشأ المسرح في فرنسا نشأة دينية ، كما كانت الحال بالنسبة للمسرح الاغريقي القديم الذي نشأ في أحضان العقيدة الوثنية ۰ فقد نما وترعرع المسرح الفرنسي في أحضان العقيدة النصرانية ۰ كان الشكل الدرامي الذي يطبع القداس من ناحية ، ومتون العهد الجديد أو الانجيل من ناحية أخرى ، هو المادة الأولية لهذا المسرح ۰

خلال القرن الحادي عشر تطورت الطقوس الكنسية لكي يتمخض عنها ما يعرف في تاريخ المسرح بالدراما الدينية ومن أبرزها : **العذارى المهووسات ، ورسل المسيح ، ودراما آدم** ، بنوع خاص ، التي ترجع الى القرن الثاني عشر والتي أصبحت لا تعرض داخل حرم الكنيسة وانما في الرواق المسقوف الملحق بها ۰

من أشهر الأعمال الدرامية في القرن الثالث عشر تمثيلية (**القديس نيقولا**) التي كانت تجمع بين المشاهد الملحمية والمشاهد الدينية والحياتية ۰

خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، شاعت عروض (**المعجزات**) المأخوذة عن حياة القديسين وبنوع خاص بعض الأساطير المتعلقة بالسيدة العذراء : ولعل أهم ما كان يميز هذه العروض ما كانت تتضمنه من معلومات تتعلق بالعادات والتقاليد المعاصرة ، وكان من الممكن أن تؤدي الى ظهور نوع من الدراما الوطنية ۰

أما القرن الخامس عشر ، فقد انتشرت فيه دراما (**الأسرار**) وكان يؤديها جمعيات من الهواة أشهرها (جمعية آلام المسيح) في باريس ۰

في عام ١٥٤٨ صدر قرار البرلمان الشهير بحظر عروض (الأسرار) بسبب ما كانت تقدمه من مشاهد تمس المقدسات وتتعرض فيها لرجال الدين وتخدش مشاعر المتفرجين الأتقياء ۰

الى جانب هذا المسرح الديني ، وبدأ من أواخر القرن الثاني عشر ، نشأ وتبلور مسرح كوميدى نتيجة التلاحم والاندماج بين عناصر مختلفة من أهمها الفارس القديم وعروض الحواة والمشعوذين والمكتسبات التقانية الخاصة بالدراما الدينية ٠

وجاء القرن الخامس عشر ، وهو عصر شاع فيه السلام النسبى ، فأتاح الفرصة للطبقة البرجوازية لكى تستمتع بالمسرح وتذوقه ، ولعل العمل الوحيد الذى استطاع أن يفرض نفسه على تاريخ المسرح ، هو فارس **(المحامي باطلان)** (١٤٦١ ـ ١٤٦٩) التى جاءت متضمنة للكثير من ملامح الكوميـــديا الناضجة ، وبالذات فيما يتعلق بواقعيـــة الموقف والشخوص ٠

شهد القرن السادس عشر مولد التراجيديا ، على النسق الذى حدث قبل ذلك فى ايطاليا ، حيث تم محاكاة روائع المسرحيات القديمة باللغة اللاتينية ٠ وفى الوقت ذاته ظهرت ترجمات لهذه الروائع باللغة العامية ، وفى عام ١٥٥٢ كتب (جوديل) مسرحية **(كليوباترا أسيرة)** التى تعد نقطة تحول فى تاريخ المسرح الفرنسى ٠

بعد ذلك ظهرت المسرحيات الرعوية المأخوذة عن الايطاليين ، وهو نوع يغلب عليه الرطانة اللغوية ٠

ولعل أول انتاج مسرحي فرنسى يتحقق فيه الفعل الدرامى الحقيقى جاء على يد توما هاردى ٠

ومن الجدير بالذكر أن اللهو والتسلية كانا السمة الغالبة على كل من المسرحية التراجيكوميدية والمسرحية الرعوية ، وهما النوعان السائدان فى ذلك العصر ٠

حينما بدأت التراجيديا ، فى أوائل العقد الرابع من القرن السابع عشر ، تنفرد بالساحة الأدبية ، ظهر أول تطبيق عملى وكامل للوحدات الثلاث ، وذلك فى مسرحية **(سوفونيسب)** عام ١٦٣٤ لصــاحبها جان دى ميريه Mairet وبدأت قواعد المسرح الكلاسيكى فى الاستقرار على مستوى الكتابة والنقد ٠ أما الجمهور فقد تأخر قبوله للمسرح الجديد حتى عام ١٦٤٠ ، ولم يمنع ذلك العامة من ذوق المسرحيات غير النظامية ، ومنها مسرحيات (سكوديرى) على سبيل المثال ٠

كان تطبيق الوحدات الثلاث دافعا للكتاب على تطبيق مبدأ آخر وهو مبدأ « المشاكلة » • وكان هذا الموقف ضروريا لفهم رائعة كورنيى « السيد » التى أقامت باريس وأقعدتها وأثارت معركة كبرى هى الأولى من نوعها فى المسرح الفرنسى •

لم يتمكن القرن السادس عشر ، مع ما حققه من نهضة على المستوى الأوروبى وما حظى به من ظهور كوكبة شعراء (البلياد) فى فرنسا ، أن يوفر للفرنسيين التوازن الذى كانوا ينشدونه بين محاكاة القدماء من ناحية والنزعة الوطنية من ناحية أخرى • ولم يتم ذلك الا فى القرن السابع عشر الذى أوجد نوعا من الصياغة الفنية والأدبية تواءمت من خلالها معطيات القدماء مع الشمائل الفرنسية ، من وضوح اللغة وسلاسة الأسلوب وانسجام التعبير وعمق التحليل •

ان القرن السابع عشر هو عصر الكلاسيكية ومن ثم أطلق عليه « القرن الأعظم » •

وتتضمن الكلاسيكية الفنون والآداب القديمة فى نماذجها ، والوطنية فى صفاتها ، والعالمية بقيمها ومفاهيمها • والكتاب الكلاسيكيون يعتمدون على العقل وينفرون من غلو الخيال وشطحات القلوب ، فهم يحبون الأفكار السهلة اليسيرة والعامة ، ثم انهم يؤمنون بأن الحق والخير والجمال ما هى الا شىء واحد •

هذا التوازن بدأ فى عصر لويس الثالث عشر بفضل الوزير الأول (ريشيليو) ثم خلال عصر الوصاية على لويس الرابع عشر ، بفضل الوزير (مازاران) حيث بدأت فرنسا تأخذ بأسباب الاستقرار السياسى واستتباب الأمن والسلام ، بعد خضوع النبلاء والبروتستانت لسلطة الملك المطلقة •

كذلك بدأ الأدب فى اتباع النظام ، عاكسا ما ساد الحياة الاجتماعية• تجلى ذلك فى قيام سيدات المجتمع بعقد المنتديات الأدبية التى أصبحت فرصة لتهذيب النفوس والعقول واللغة •

ثم قام الشاعر « ماليرب » باصلاحاته فى مجال الشعر ، وقام « ريشيليو » بانشاء المجمع اللغوى (١٦٣٥) وأصدر الفيلسوف « ديكارت » فى عام ١٦٣٧ كتابه الشهير (البحث فى المنهج) الذى أعلن فيه سيادة العقل على الفكر ، وفى عام ١٦٤٠ أعلنت القواعد الصارمة التى تحكم الانتاج المسرحى •

الكلاسيكية

من الجدير بالذكر أن للكلاسيكية أبعادا ثلاثة ، أولها البعد التاريخي الذي يصف هذه المدرسة بأنها المذهب الأدبي الذي تمخض عنه القرن السابع عشر ، وعبر عنه كبار الكتاب في ذلك العصر من خلال المقدمات التي صدروا بها روائعهم ، ثم ، وبنوع خاص ، ما بلوره وفصله « بوالو » في كتابه « فن الشعر » ·

نما هذا المفهوم للكلاسيكية خلال القرن الثامن عشر · وفي الثلث الأول من القرن التاسع عشر ، تصدى لها الرومنتيكيون وبخاصة « فيكتور هوجو » في « **مقدمة كروموبل** » (١٦٢٧) ·

واذا عدنا الى الأصول الأولى للكلاسيكية وجدناها من نتاج عصر النهضة الأوربية · وذلك باعتبارها تقوم على تقليد الآداب الاغريقية القديمة · وعلى مستوى التنظير تأخذ بمبادىء أرسطو التي عرضها في كتابه « فن الشعر » ·

لكن تقليد القدماء لم يكن حرفيا ، بقدر ما كان نوعا من الاستئناس الذي يقوم على الحرية والاختيار ·

من ثم ، فان الكلاسيكية ، على مستوى الصراع الفكري ، تختلف بل تتعارض مع غيرها من التيارات التي حفل بها عصر النهضة ومنها على سبيل المثال ، موجة الحذلقة ، ثم وبنوع خاص موجة الباروك ، وهما الموجتان اللتان كانتا تتنازعان الأدب الفرنسي في أواخر القرن السادس عشر وأوائل السابع عشر ، في الشعر والمسرح ·

وأخيرا ، وعلى المستوى الجمالي أو الاصطاطيكي ، كانت الكلاسيكية تتسم بالسعي الدءوب نحو النظام والترتيب فيما يتصل بالشكل (البناء والأسلوب) · ومن ثم كانت قواعد الكلاسيكية الكبرى وهي : التمييز بين الأنواع ، والالتزام بالقواعد الخاصة بكل نوع أدبي ، والاستئناس بالقدماء ، ومحاكاة الطبيعة البشرية ، وتغليب العقل ، والمشاكلة ·

ولكن الكلاسيكية أكبر من أن نحصرها في حدود آداب فترة زمنية معينة ، بل هي أكبر من مجموعة التقانات التي تفرز فنا معينا · انها

فلسفة انسـانية تتركز حول النموذج الأمثـل لما يطلق عليه فى القرن السابع عشر (الانسان السوى أو الانسان النزيه) ، تلك الفلسفة التى لم تغفل ، فى عصر نصرانى كالقرن السابع عشر ، الطبيعة البشرية للانسان ووضعه المأساوى • يجلو ذلك الكثير من الروائع التى تركها القرن السابع عشر من (باسـكال) الى (بوسـوويه) ، ومن (راسين) الى (مدام دى لافاييت) ، ومن (روشفوكو) الى (لابروير) •

ذلك أن الكلاسيكية تعد نمطا اجتماعيا وأخلاقيا فى وقت واحـد (هذا ان لم نقل نمطا ميتافيزيقيا أو غيبيا أيضا) •

بعد القرن السابع عشر ، ظلت الكلاسيكية نموذجا يحتذى ، أدى بالتدرج الى نوع من الأكاديمية هى فى واقع الأمر كلاسيكية زائفة لم يلبث الرومنتيكيون فى القرن الماضى ، والمعاصرون ، أن تخلصـوا من آثارها ، الأمر الذى أدى فى القرن التاسع عشر ، وبخاصـة فى القرن العشرين ، الى العودة الى الكلاسيكية ، ولكن من منطلق مغاير للمحاكاة والتقليد • حيث استطاع الأدب الفرنسى فى القرن العشرين ، بدءا من (فاليرى) الى (كامو) ومرورا (بأندريه جيد) أن يكتشف نوعا من الاصطاطيكية الكلاسيكية الحقيقية ، ليس من المنظـور التـاريخى أو الاجتماعى ، ولكنها كلاسيكية تعتمد على الايجاز اللفظى وصفاء الأساليب (ألم يقل جيد : ان الكلاسيكية هى فن ما قل ودل ؟) ، كما تعتمد على الدقة والانسجام والتواؤم ، وبنوع خاص على الضوابط التى يقبلها الكاتب طواعية فى سبيل فن يقوم على الحرية والنظام فى وقت واحد •

ولعل الكلاسيكية بذلك ، وعلى المسـتوى التاريخى ، بدت وكأنها ظاهرة فريدة فى تاريخ الآداب ، تعبر تعبـيرا صادقا عما يعرف بالروح الفرنسية أو العقلية الفرنسية • غير أنها فى الواقع ، أى الكلاسيكية ، تتجاوز حدود فرنسا الجغرافية •

يدل على ذلك ظهورها وانتشـارها فى عصور مختلفة فى الآداب الأوربية ، حتى بعد أن رفضت هذه الآداب كلاسيكية القرن الثامن عشر الفرنسية • يكفى للتدليل على ذلك تتبع المسيرة الفنية للكاتب الألمانى الأشهر (جيتـه) لاثبات أن الكلاسيكية هى نهاية المطاف للرومانتيكية المقننة المنضبطة •

ومن هذا المفهوم ، وهو ما يقول به الكثيرون من المعاصرين ، فان الكلاسيكية ، فى الفن والأدب ، هى فترة توازن واستقرار ، وسط قوى

متصـــارعة ، حاولت أن تجمع أشتاتها وتؤلف بينها ، نابذة كل مظاهر العنف والقطيعة التى يمكن أن تؤدى اليها ٠

ومن ثم يتضح جليا الاهتمام الشديد الذى توليه الكلاسيكية لقضايا اللغة والأسلوب ٠

وشهد القرن السابع عشر ، وهو أغنى عصور المسرح الفرنسى ، انطلاقة كبرى للكوميديا التى بدأت ، مثل التراجيديا ، على يدى الكاتب (جوديل) بمسرحيته التى كتبها عام ١٥٥٢ بعنوان **(أوجينى أو المقابلة)** بعد أن ظلت الكوميديا طوال القرن السادس عشر تسير على نهج الكوميديا الايطالية (الحبكة المعقدة ، والتعبير المبتذل) ٠ وبعد اختفائها طوال الربع الأول من القرن السابع عشر ، عادت الكوميديا للظهور بفضل كل من كورنيى وميريه ٠ واستطاعت أن تحقق استقلاليتها لتصبح نوعا قائما بذاته وعلى قدم المساواة مع التراجيديا ٠ واذا كان كورنيى قد أدلى بدلوه، فى الكوميديا وحافظ على شخصيته وحقق لها مستوى رفيعا لم تألفه من قبل وبخاصة فى مسرحية **(الوهم المضحك)** عام ١٩٣٥ ، فان الفارس شهدت عصر تألقها مع ظهور نجم موليير ، الذى بدأ حياته الفنية بهذا النوع الذى كان سائدا فى عصره ، غير أن الفارق الكبير لم يلبث أن ظهر بين موليير صاحب **(طرطوف)** ، وبين غيره من كتاب الكوميديا المعاصرين٠

ومع كل فقد شهد أواخر عصر لويس السابع عشر ثلاثة أســماء مهمة فى مجال الكوميديا ، أولها (رينيار Regnard)) الذى بدأ ينشد اللهو والتسلية ، ثم (دانكور Dancourt) الذى يفتقد الى الموهبـة الحقيقية ، ولكن أهميته تأتى من أنه كان يمثل مرحلة انتقال أدت الى ظهور (ماريفو) كما سنرى ٠

أما ثالث الثلاثة وأهمهم جميعا فهو (لوساج) صاحب مسرحية (توركاريه) التى تعد من روائع الكوميديا الواقعية (١٧٠٩) ٠

وأخيرا ، كان القرن الثامن عشر أضعف عصور المسرح الفرنسى ، وكاد أن يخلو من الأعمال العظيمة ، لولا ظهور (ماريفو) و (بومارشيه) اللذين خصصنا لكل منهما دراسة مستقلة ٠

Pierre Corneille (1606 - 1684)

بيير كورني

من الملهاة الغرامية إلى المأساة السياسية

كورنيى أبو المسرح الفرنسى

قد يعجب القــارىء اذا علم أن كورنيى شــاعر العظمــة والبطولة والمجد ، لم يكن فى حياته الخاصة سوى رجل بورجوازى من الريف ، خجول متواضع ، يمشى فى الأســـواق ، ويشــترى الطعام ، ويحيا حياة هادئة أقرب الى العزلة ٠ أما العظمة والبطولة والمجد التى كانت فى أعماقه، فانه لم يحققها الا فيما كتب من مسرحيات ٠

لكن التباعد بين حياة كورنيى الخاصة وبين أدبه لم تكن تبلغ حد الفصل الكامل ٠ فأصله النورماندى ظاهر فى تمسكه باعتبارات الشرف والكرامة والمروءة ، وتربيته عند اليســوعيين وما تلقى عنهم من دروس البلاغة والأخلاق كان لها تأثير ظاهر فى مسرحه ٠ ثم ان دراسة القانون ومهنة المحاماة التى أعد لها (مع أنه قلما مارسها) كانت السر وراء براعته فى المحاورة والمجادلة ومهارته الخطابية ٠ وربما أجمع الدارسون على أن المغامرة العاطفية التى تعرض لها فى شبابه كانت الدافع وراء كتابته لأولى مسرحياته (ميليت) Mélite ٠ وليس من المستبعد أن نجد صدى لهذه العاطفة فيما كان من أمر حب « رودريج » Rodrigue و «شيمين» Chimène فى مسرحية « السيد » Le Cid ٠ ثم اننا نستطيع أن نلمح كورنيى فى مسرحية (بولشيرى) Pulchérie وراء شخصية « مارسيان » Martian العجوز الذى لا يزال ينبض قلبه بالشباب ، اذا علمنا أن كورنيى وهو فى الثانية والخمسين من عمره قد وقع فى حب احدى الممثلات الشابات من أعضـــاء فرقة موليير Molière ٠ ويرى بعض النقاد فى العاطفة الشديدة التى تربط بين والدى « كليوباترا » Cléopâtre فى مسرحية (رودوجون) Rodogune وبين شخصية « هيراقليوس » Héraclius وشخصــية « مارسيان » Martian فى مسرحيـــة (هيراقليوس) Héraclius انعكاسا لما كان قائما بين كورنيى وأخيه « توما » Thomas من تواد وتعاطف ، فقد ظلا يسكنان معــا فى منزل واحد فى « روان » Rouen حتى عام ١٦٦٢ ٠ ثم استمر ذلك أيضا فى باريس ، وتركا ارثهما مشاعا دون تقسيم ٠

ونظـرة سريعة الى نشاط « كورنيى » المسرحى الذى امتد قرابة نصف القرن تبين لنا أن هذا النشاط كان يفتقر الى عنصر الوحدة الذى تميز به نشاط « راسين » Racine ٠ ٠

فقد كتب كورنيى ألوانا مختلفة من المسرحيـات : الملهاة ، والملهاة البطولية ، والمأساة الراقصة ، والمأساة المحض ، فى حين أن ملهاة راسين (**المترافعون**) تعتبر حالة استثناء فى مسرحه ٠ ثم ان الخط الذى سار فيه كورنيى ، بخلاف راسين ، لم يكن يتجه نحو الارتفاع المطرد الذى يبلغ نهايته عند القمة ، بل انه كان يبلغ القمة فى بعض الأحيان ثم ينحدر منها ٠ فبعد مسرحية (**نيكوميد**) التى كتبها عام ١٦٥١ م والتى تعتبر آخر روائعه ، ظل كورنيى أكثر من عشرين عاما يقوم من عثرة ليقع فى عثرة أخرى ٠

كورنيى فى عصره :

سنحدد هذه الفترة بالسن التى بدأ كورنيى يهتم فيها بالأدب . وهى تقريبا سن السابعة عشرة ، والموافقة لعام ١٦٢٣ م ٠ ذلك أن كورنيى ولد عـــام ١٦٠٦ ٠ والجدير بالذكر أن كورنيى فى هذه الفترة لم يكن موجودا فى باريس ، بل كان يعيش فى الريف ٠ ولم تكن كل الأصداء الأدبية فى العاصمة تصل اليه فحسب ، بل كانت تصله أقوى الأصداء : كان كورنيى فى هذه الفترة يسمع عن ثلاثة شعراء كبار هم « رونسار » Ronsard (١) و «ماليرب» Malherbe (٢) و « دى فيو » De Viau (٣) أما رونسار ، فكان قد مات منذ مدة طويلة (١٥٨٥) الا انه كان لا يزال يتمتع بشهرة واسعة ، وكان يمثل الشعر فى القرن المنصرم ٠ أما ماليرب فكان لا يزال على قيد الحياة يفتح الباب أمام الشعر فى القرن الجديد ٠ وأما دى فيو فقد كانت مؤلفاته الأولى توحى بأن لديه من الاستعداد ما قد يؤهله ليكون ندا لسابقيه فى مدى قصير ٠

وبالنســبة للمسرح ، فقد كان يحتل عرشــه كاتب واحــد هو « اسكندر هاردى Alexandre Hardy (٤) وقد بلغ من شهرته أنه كان لا يكتب اسمه على الاعلانات ٠ الا أن هذه السيطرة من جانبه على النشاط المسرحى كانت تسير الى زوال ، خاصة عندما أصابه « دى فيو » بضربة شديدة بمأساته (**بيرام وتيزبيه**) (٥) وكانت أعمـال ميريه Mairet (٦) وروتر Rotrou (٧) وسكوديرى Scudery (٨) فى طريقها الى خشبة المسرح ٠

الا أن كل ما كان يدور فى المنتديات الأدبية فى ذلك العصر ، كان غائبا عن كورنيى الذى كان يعيش فى مدينة روون (٩)٠فلم يكن يسمع الا عن رونسار وماليرب ودى فيو وهاردى الذين كانوا يمثلون بالنسبة له الأدب المعاصر ٠

وأما عن كورنيى نفسه ، فكان قد تعلم فى مدارس اليسوعيين (١٠) حيث نهل من نبع القدماء٠واذا كانت دراسة القانون قد أبطأت فى تكوينه الشعرى ، فلقد ساعدت كثيرا فى تكوينه المسرحى ٠ ومما شحذ خياله وشاعريته انه فى تلك الفترة وقع فى غرام فتاة ، وهو يعترف بان هذا الحب قد أيقظ خياله وعلمه الشعر ٠ ولعل حبه هذا هو الذى دفعه الى أن يكتب أولى مسرحياته **(ميليت) Mélite** (١١) ثم انتقل كورنيى الى باريس عام ١٦٢٩ ليشهد عرض مسرحيته والنجاح الذى حققته ٠ ومنذ ذلك التاريخ وحتى عام ١٦٣٦،وهو تاريخ تقديم مسرحية **السيد Le CID** (١٢) استكمل كورنيى ثقافته الأدبية التى كان قد بدأها فى الريف ٠ واتصل بشعراء عصره وخاصة من كانوا فى مثل سنه « ميريه » و « سكودرى » و «روترو » ٠

واكتملت له صورة الحياة الأدبية التى كانت تصله ناقصة فى الريف ٠ فعرف أن رونسار كان دون الشهرة التى كانت له ، وأن ماليرب قد خلفه فى امارة الشعر ، وان دى فيو لم يترك سوى ذكرى مبهمة ، وأنه خيب الآمال التى كانت معقودة عليه ٠ ثم عرف ان هاردى ليس الدعامة الوحيدة للمسرح ، وان فرقة جديدة كانت تنازعه العرش ٠

وأهم ما تعلمه كورنيى فى تلك الفترة ، هو أن هناك قواعد وأصولا لم تكن تخطر بباله وهو فى الريف ، فهناك من يدعون الى أن فصول المسرحية الخمسة يجب أن تدور حول موضوع واحد ، وتؤدى فى يوم واحد ٠ ووجد الكتاب والمفكرين فى صراع شديد حول هذه القواعد ، ففريق يؤيدها ، وفريق يرفضها ، وفريق يقف بين بين ٠

واستطاع كورنيى ، خلال تلك الفترة ، أن يتفهم أصول الفن المسرحى ، ويدرك أذواق الجمهور ٠

وسرعان ما فتحت له المدينة صدرها ورحب به البلاط ، بعد أن تنبه اليه الكاردينال «ريشيليو» (١٣) وأدخله فى زمرة الكتاب الخمسة العظام(١٤)٠واستطاع كورنيى فى تلك الأثناء أن يعقد صداقة يندر وجودها

في دنيا الأدب ربطت بينه وبين (روترو) ٠ ومع أنه كان أصغر سنا من كورنيي الا أنه كان قد سبقه الى الميدان المسرحي ٠ واستفاد كورنيي من هذه الصداقة في بداية حياته الأدبية ، حيث كان (روترو) يسدي اليه النصح ، وحفظ كورنيي هذا الفضل ولم يتنكر له ٠

وفي تلك الأثناء ، كان كورنيي يقوم من آن لآخر بزيارة لمدينته رووان ٠ ويذكر كثير من النقاد الذين ترجموا لحياة كورنيي أنه في احدى سفراته الى مسقط رأسه ، قام بزيارة السكرتير السابق للملكة الأم ، وكان قد اعتزل في تلك المدينة ٠ وفي غمار حديثهما عن الأدب والمسرح والمجتمع ، قال الشيخ لكورنيي : « سيدي ، ان النوع الهزلي الذي تطرقه لا يمكن أن يحقق لك سوى مجد زائل ٠ ان عند الاسبان موضوعات لو تناولتها يد مثل يدك لحققت نتائج ضخمة ٠ تعلم لغتهم ، فهي يسيرة ، واني أتطوع لتعليمك ما أعرف منها حتى يتسنى لك أن تتوصل الى قراءتها بنفسك وتترجم أجزاء من مؤلفات « جيم دي كاسترو » ٠ وسرعان ما اتجه كورنيي الى الشعر الاسباني ، فاذا به عالم يعثر فيه على ذاته ويجد فيه كل المعاني التي تروق له من شهامة ، ورقة ، وعظمة ومروءة ، واذا بكل هذه المعاني تنصهر وتذوب في كيانه وتتجاوب مع مكوناته الشخصية من صراحة واخلاص ونقاء ٠

وهكذا ، تضافرت الظروف الشخصية مع العوامل الخارجية في خلق مسرحية « السيد » أولى روائع كورنيي ، بل وأولى روائع المسرح الفرنسي عامة ٠

وكانت مسرحية « السيد » حدثا أدبيا أقام فرنسا وأقعدها ، وتركت في تاريخ الأدب ما يعرف « بمعركة السيد » ٠ ولا يسعنا هنا الا أن نقف قليلا عند هذه المسرحية ونتساءل عما أتت به من جديد في الحقل المسرحي ٠ ويجرنا هذا التساؤل بالطبع الى التعرض لحالة المسرح في فرنسا قبل خروج هذه المسرحية الى النور ٠ هذه المسرحية التي بلغ من حماسة الجماهير لها انها جعلت الناس في ذلك العصر يقولون عندما يعبرون عن اعجابهم بشيء : « جميل مثل السيد » ٠

المسرح قبل كورنيي :

كانت الهوائية المسرفة والتحرر المفرط هما الدعامتان السائدتان في الأدب الفرنسي بصفة عامة وأدب المسرح على وجه الخصوص خلال الفترة التي سبقت ظهور كورنيي ٠ وكان هذا أمرا طبيعيا ، فهو امتداد لذلك

النوع من الأدب الذى نشأ فى نهاية القرن السادس عشر ، والذى كان يعرف بأدب « الباروك » • فكان الكاتب يسعى بكل الوسائل لتحقيق أكبر قدر من التأثير بالتهويل تارة ، والتحرر من كل قيد تارة ، والتفخيم تارة أخرى • وغالبا ما كان ذلك على حساب الذوق والعقل •

وكان النوعان السائدان فى المسرح هما : المأســـاة الهزلية ، وسميت كذلك لأنها مأساة تنتهى نهاية سعيدة • وأحسن نموذج لهذا النوع من المسرحيـــات هو مسرحيـــة بيرام وتسبيه ، التى كتبها « دى فيو » عام ١٦١٧ • أما النوع الثانى فهو ذاك الذى كان يعالج عادات الرعاة ، والذى كان يعرف باسم « الباســـتورال » ، وهو مأخوذ عن الايطاليين والأسبان • وكان هذان النوعان فى بعض الأحيان يتداخلان ويتلاحمان •

وكان كتاب المسرح فى تلك الفترة لا يحفلون بأية قواعد أو أصول تحول دون انطلاقهم • فلا يأبهون للوحدات الثلاث ، ولا بتمييز الأنواع • اذ كانت أحداث المسرحية تستمر أياما وشهورا بل أعواما كاملة • وقد يرى البطل فى المسرحية الواحدة طفلا ثم يصبح شابا ثم يصير شيخا • كان الكتاب يخلطون الهزل بالمأساة ، وكانت نزعة التحـرر هذه تدفعهم الى المبالغة فى كل صورها وأشكالها ، دأبهم هو مغايرة الحياة لا مشاكلتها• فكانوا يسرفون فى تصوير الهزل حتى الاســـفاف • وفى غمـار هذا التهويل ، كانوا يلجئون الى الخوارق كالقوى الخفية والسحر والشعوذة وما الى ذلك • وفى هذا لم يراعوا أخلاقا ولا حياء ولا ذوقا ، فظهرت على خشبة المسرح الشخصيات الوحشية التى يتحكم فيهـــا الجنس • وفى اندفاعهم وراء التأثير بكل صورة لجئوا الى وســـائل الرعب والذعر ، فكانت المعارك تظهر على المسرح وكذلك مشاهد القتل والجنون والحبل •

ولقد كان مسرح كورنيى فى بداية عهده لا يخلو من أمثال هذه الملامح التى كانت سائدة فى عصره • ولم يكن أول من عنى بخلق مسرح جديد يقوم على مشاكلة الحياة ، ومراعاة الآداب والتزام القواعد • فلقد مهد له فى هذا المضمار كاتبان لا يجب أن ننكر ما بذلاه فى هذا السبيل ، وهما « هاردى » و « ميريه » : الأول فى اهتمامه بالحـركة الدراميـــة ، والثانى فى تطبيقه للوحدات الثلاث •

كورنيى ••• كاتبا هزليا :

اعتاد النقاد عندما يتناولون كورنيى بالبحث والتحليل ان يتناولوه من ناحية مآسيه ، باعتبارها النوع الذى برع فيــه وضمن له الخلود • وكان انصراف النقاد عن هزليات كورنيى يرجع الى أمرين :

الأول : أنهم يقارنونها بمآسيه ، فيظلمونها ٠

والثاني : أنهم يقارنونها بهزليات « موليير » فيظلمونها أيضا ٠

ان مكانة كورنيى ككاتب هزلى تتضاءل اذا ما قيست بمآسيه أو اذا ما قورن بموليير ٠ أما اذا أردنا أن ننصفه فينبغى ان نقارنه بمن سبقه فى هذا المضمار ٠ فهزليات كورنيى بالقياس الى الهزليات التى كتبت قبله تعتبر نجاحا كبيرا فى عصره ٠ وقبل أن نتحدث عن الجديد الذى أضافه كورنى الى المسرح الهزلى ، يجب أولا أن نتحدث عن بعض مسرحيـــانه الهزليـــة ٠

ميليت أو الخطابات المزورة (١٦٢٨) :

و « ميليت » Mélite هو اسم فتاة يحبها الشـــاب « ايراست » Eraste الا أنهـا لا تســتجيب لعاطفته نحـوها ٠ فيلجأ الى صـــديقه « تيرسيس » Tircis ليســاعده فى الوصول الى قلب محبوبته ، غير أن تيرسيس ما ان يرى ميليت حتى يغرم بها ويسعى الى الاستئثار بها دون صديقه ٠ ويعلم « ايراست » بالأمر ، فيحاول الانتقام ، ويبادر بكتابة خطابين يوقعهما باسم «ميليت» الى شاب آخر اسمه «فيلاندر» Philandre يغازل « كلوريس » Cloris أخت « تيرسيس » ٠ ويعتقد « تيرسيس » ان « ميليت » تخـــونه فيستسلم لليأس المميت ، وتعلم « ميليت » بأن حبيبها يشرف على الموت فتصاب بالاغماء ٠ ويلجـأ أحـد الجيران فيعلن « ايراست » بموت « تيرسيس » و « ميليت » ، فيفقد « ايراست » رشده ويصاب بالهذيان ٠ ثم يتبين ان « تيرسيس » و « ميليت » على قيد الحياة ، فيصفحان عن الجانى ويتزوجان ٠ ويعود « ايراست » الى صوابه ويتزوج من « كلوريس » ، أما « فيلاندر » المسكين فقد استطاع ان يجد عزاءه مع احدى الخادمات ٠

الوهم المضحك (١٦٣٦)

وتحكى هذه المسرحية قصة أب يلجأ الى أحد السحرة ليستعلم منه عن ابنه الغائب ٠ ثم يرى الأب ابنـــه فوق مسرح آخر يرتفع فى أقصى

المسرح الأساسي مع مجموعة من الشخصيات الأخرى في مغامرة تمثيلية • وفي النهاية يعلم الأب أن ابنه قد انضم الى مجموعة من الممثلين وتنتهى المسرحية بمدح موجه الى المسرح •

وتعتبر هذه المسرحية نوعا من الدراما في اطار خيالى تضفى عليه مبالغات وتهويلات الكابتن « ماتامور » Matamore بهجة وحبورا • ومع ان هذه الشخصية كانت معروفة عند المؤلف اللاتينى القديم « بلوتس » Plautus ، تحت اسم « بيرجوبولينيس » ، الا انها مع الفارق تذكرنا بالفارس الحقيقى « رودريج » في مسرحية **السيد** خاصة وأن المسرحيتين كتبتا فى عـام واحـد • والحق انه لا يسعنا الا أن نذكر « رودريج » Rodrigue عنـدما نسمع « ماتامور » وهو يقول فى المشهد الثـانى من الفصل الثانى :

« اسمى وحده كفيل بأن يزلزل الحصون ويهزم الأساطيل ويفوز بالمعـارك » •

كانت مسرحية « **الوهم المضحك** » هى أولى ثمار المقابلة التى تمت بين « كورنيى » والسيد « شالون » الذى كان قد نصحه بدراسة اللغة الاسبانية وآدابها • وتعتبر هذه المسرحية نقطـة انطلاق الى الروائع • ففيها نجد حبكات معقدة ، وتظرفا رومانسيا ، ومحاولات تتسم بالحذق والدقة ، وأسلوبا رائعا وسهولة فى النظم ، ويسرا فى القافيـة ، مع بلاغة وفصاحة فى التعبير • تلك هى السمات المكونة لفن « كورنيى » قبل مسرحية **السيد** • وهى السمات التى سوف يحتفظ بها فيما بعد • ولكن روحا جديدا سيحرك مسرحه الذى سيوقفه بعد ذلك على تمجيد الارادة والشرف •

أما عن الجديد الذى أضافه « كورنيى » فى المسرح الهزلى فهو صدق التصوير • أنه يرى أن الملهاة ليست الا صورة لأعمالنا وأقوالنا ، وكمال الصورة يكمن فى مطابقتها لهذه الأقوال ولتلك الأعمال •

ومن هنا كان اهتمامه بالحياة فى كل صـورها ، فهو يضع بعض مسرحياته فى اطار واقعى عصرى • وينقل ما يسود المجتمع الراقى من تعبيرات وسلوك • ويشير فى بعض مسرحياته الى بعض الأمور السائدة فى المجتمع • بل انه قد وصل الى حد نقل بعض تفاصيل حياته العاطفية

فى بعض مسرحياته وبخاصـــة « ميليت » ، كمـا بينا فيما سبق ، وفى مسرحية « الأرملة » ، La Veuve .

ومن الأمور التى يجب التنويه بها ، هو ارتقاء كورنيى فى أسلوبه وميله الى الصرامة والجزالة ، واتجاهه نحو معانى الرفعة والكبرياء . وهو يعبر عن ذلك فى بيتين من الشعر يقول فيهما :

« اذا كانت السماء بمولدى لم تخلقنى مولى عظيما .

فلقد وهبتنى قلبا نبيلا وحساسا لاعتبارات الشرف » .

مسرحية « السيد » الاسبانية :

« السيد » شخصية تاريخية ترجع الى القـــرن العاشر الميلادى . يتميز بروح المغامرة ، كما يتصف بالفظاظة والغلظة ، كان أبعد ما يكون عن صفة الفروسية التى تضفيها عليـــه الخـــرافة . ولقد جاء احتكاك كورنيى بهذه الشخصية عندما تعلم اللغة الأسبانية ، واتجه الى قراءة الشعراء الاسبان . وكان فى التراث الاسبانى ثلاثة مصادر هى التى رجع اليها كورنيى فألهمته مسرحيتـــه ، وأول هذه المصادر « الرومانسيرو » Romancero (١٥) ، وثانيها المؤرخ «ماريانا» (١٦) ، وثالثها هو الشاعر «جييم دى كاسترو» (١٧) و «السيد» الذى صوره الاسبان حاد الطبع عنيفا مع حفاظه على الشرف والكرامة وشديد حساسيته لكل ما يمسها ، ليس هو « السيد » الذى صوره كورنيى نموذجا صـادقا للفارس الباســـل الهمـــام .

وبين مسرحية « جييم دى كاسترو » ومسرحية « كورنيى » اختلافات كثيرة أولها : ان المسرحية الاسبانية تتضمن ثلاثة أجزاء ، الجزء الأول منها يستغرق يوما كاملا ، والجزءان الآخران يستغرق كل منهما شهورا عديدة . أما « كورنيى » فقد ركز هذا كله فى فترة أربع وعشرين ساعة ، محققا بذلك وحدة الزمان ، مع ان هذا لم يخل من جهد وعناء .

وفى المسرحية الاسبانية نرى الأب « دون دييج » بعد اهانته ، يجمع أبنـاءه الثـلاثة ويعض كل منهم فى رسـغه . فيئن الأول والثـــانى فيصرفهما ، اما الثالث وهو « رودريج » فلم يتحرك له ساكن . فراح أبوه يعضه حتى أسال دمه ، وهنا احتد الشاب وثار .

أما « كورنيي » فانه استبعد اللوحات والتفصيلات الغريبة ، ولكي يركز الأحداث جعل الأبطال يسردون المهم منها تفاديا لنقلها على المسرح. وبالاضافة الى هذه الاختلافات نجد أن « جييم دي كاسترو » يسعى الى تحقيق متعة النظر ، أما « كورنيي » فهدفه تحقيق متعة الذهن. واذا كان الشاعر الأسباني يخاطب الشعب ، فان « كورنيي » يخاطب صفوه المثقفين . واذا كان الأول يستثير المشاعر الحادة ، فان الآخر يدعو الى التامل والتفكير .

مسرحية السيد كما كتبها كورنيي :

« رودريج » Rodrigue ابن « دون دييج » Don Diegue و «شيمين» Chimène ابنة الكونت « دون جورما » Don Gormas شابان يتبادلان الحب وهما على وشك الزواج . غير أن عراكا ينشب بين الوالدين بسبب اختيار الأول مربيا لولى العهد . فيثير هذا غيرة والد الفتاة الذى يصفع غريمه . ولما كان « دون دييج » عاجزا عن أخذ الثأر لكبر سنه ، فقد وكل هذا الأمر الى ابنه « رودريج » . ويتردد الشاب بادىء الأمر بين عاطفته نحو « شيمين » وبين داعي الشرف . لكن العاطفة لاتمنع الشاب من السعي الى الانتقام لأبيه .

ويلتقي بالكونت الذى تأخذه العزة بالاثم ويرفض تصحيح خطئه . فيستثيره « رودريج » ويلتحم معه فى مبارزة تنتهي بقتل الكونت . ويأتي دور « شيمين » فتجد نفسها بين أمرين أحلاهما مر : فاما أن تثأر لأبيها فتعرض حبيبها للموت ، واما ان تترك دم أبيها يذهب هدرا . وتثبت الفتاة أنها لا تقل عن الشاب استمساكا بشرفها ، فتطالب الملك بعقاب القاتل .

ويسعى « رودريج » الى لقاء « شيمين » وتبلغ به الجرأة حد المثول أمامها . وفي هذا اللقاء العصيب نرى « شيمين » متشبثة بالثأر لأبيها ، كما نجدها فى نفس الوقت على عهدها فى الحب ل « رودريج » . ويلوح فى الأفق خطر جديد : الأعداء يهددون الوطن . فيتصدى لهم « رودريج » على رأس جيش من الفرسان ، ويعود من الحرب مظفرا ، ويسرد على الملك وقائع المعركة . الا ان « شيمين » تلح فى توقيع العقاب على قاتل أبيها ، فيسمح لها الملك بأن تختار فارسا يبارز « رودريج » على أن تتزوج الغالب . فيتصدى « دون سانش » لهذه المهمة ، ويقابل

رودريج شيمين ويعلنها بانه سيستسلم للموت ولن يدافع عن نفسه ، لكن شيمين تحوله عن هذا الغرض وتلمح له بانها تحبه وتريد له الغلبة حتى يفوز بها • ويقبل دون سانش على شيمين بعد المعركة ، فتعتقد ان رودريج لقى حتفه • فتثور ثائرتها وتعترف بحبها لرودريج أمام الملك • ويتضح بعد ذلك ان دون سانش قد هزم ، وينال رودريج عفو الملك ويد شيمين •

لقد حققت هذه المسرحية لكورنيى نجـــاحا منقطع النظير ، فكانت الجماهير تتدفق على المسرح وتحفظ منها عن ظهـــر قلب فقرات كاملة ، وشاعت العبارة التى تقول « جميل مثل السيد » وترجمت المسرحية الى جميع اللغات الأوروبية تقريبا • ولكن أعداء كورنيى سرعان ما انبروا يوجهون الانتقادات الى هذه المسرحية • وقد تركز هجومهم على ان موضوع المسرحية لا يساوى شيئا ، وانها لا تراعي القواعد ولا الوحدات الثلاث • وان ما بها من جمال انما هو مقتبس من الأصل الأسبانى للمسرحية •

مفهوم المأساة عند كورنيى

كورنيى والقدماء :

بعـــد المحنـــة التى مر بها « كورنيى » بسبب مسرحيـــة « **السيد** » وما أثارته من متاعب ، أعرض عن الأدب الأسبانى واتجه الى الآداب القديمة ينهل من منابعها • وانكب على دراسة كل أنواع المسرحيـــات القديمة والحديثة ، ولم يحاول ان يكتب شـــيئا قبل أن يتزود بالمعلومات التى تمكنه من الرد على كل ما يمكن ان يوجه اليه من نقد فى كل ما يتصل بالمسرح من قريب أو بعيد • ولقد ساعدته هذه الدراسة المستفيضة فى الرد على انطباعات المجتمع عن مسرحية **السيد**(١٨) وتمكن «كورنيى» من كتابة الدراسات التى وضعها يعبر فيها عن رأيه فى الأدب المسرحى عامة وفيما يتصل بمسرحياته على وجه الخصوص • ولكنه باحتكاكه بالأدب القديم ، كان يختلف عن غيره ممن احتكوا بهذا الأدب ، ففيما يتصـــل باختيار الحالات المأساوية يحدد أرسطو أربعا هى :

١ ـ (أ) يعرف (ب) ويقتله مثل « ميـديا » Médea التى تقتل أولادهـا ٠

٢ ـ (أ) يقتل (ب) دون ان يعرفه ، ثم يتعرف عليه ، مثل « أوديب » Oedipo الذى يقتل « لايوس » Laius دون آن يعرفه ثم يعلم بعد ذلك أنه أبوه ٠

٣ ـ (أ) يريد ان يقتل (ب) ، دون ان يعرفه ، لكنه يتعرفه كمـا يحدث مع « ايفيجينى »Ifigenia التى تهم بقتل « اورست » Oreste

٤ ـ (أ) يعرف (ب) ويريد ان يقتله ، ولا يقتله ٠

ولما كان أرسطو يقيس قيمة العمل الفنى بمقدار ما يحقق من تعاطف، فانه يرفض الحالة الرابعة ، ويزدرى الحالة الأولى ، ويقر الحالة الثانية ويضع الحالة الثالثة فوق جميع المحاولات ٠ وواضح ان الحالتين اللتين تحظيان بتأييد « أرسطو » هما اللتان تتضمنان عدم المعرفة بالشخصيات، ثم يتم التعرف عليها مما يعطى فرصا كبيرة لاثارة الشفقة والرعب ٠

أما « كورنيى » فانه لا يرجع كل شىء الى التعاطف ، بل الى تحليل الدوافع ، لذلك فانه يفضل النوعين الآخرين ، وهما اللذان يتضمنان أقل قدر من الجهل ، حيث ان الشخصية تعلم ما تفعله وتكون مسئولة عما تأتى من أعمال ، ولذلك فان جميع روائع « كورنى » تقريبا تندرج تحت الحالة الأولى والرابعة ٠

ان « أوراس » Horace و «بوليوكت » Polyeucte تمثلان الحالة الأولى و « السـيد » Lecid و « سـينا » Cinna تمثلان الحالة الرابعة ٠ وفى هذا يخرج « كورنيى » على اجماع القدماء ويضع للمأساة الفرنسية ملامح جديدة ومبتكرة ٠ أما النقطة الثانية التى يختلف فيها كورنيى عن القدماء فهى أن المأساة تتطلب مصلحة عليا من مصالح الدولة وعاطفة أكثر نبلا أو أكثر رجولة من الحب ٠

الأمر الذى جعل « كورنيى » يتجه الى الموضوعات السياسية ٠ وقلما تناول «كورنيى» موضوعا من الموضوعات التقليدية التى طرقها الاغريق وأخذها عنهم الرومان ثم انتقلت الى الايطاليين ومنهـم الى الكتـاب الفرنسيين فى القرن السادس عشر وتلقاها عنهم كتاب القرن السابع عشر،

باعتبارها أعظم مادة للمأساة . اننا لو استثنينا ثلاث مسرحيــات : (ميديه ، أوديب ، سوفونيسب) لأمكننـا القول أن الموضـوعات التى تناولها كورنيى موضوعات جديدة وأنه هو الذى أبرز ما تتضمنه من سمات مأساوية . واذا كان موضوع « أوراس » قد عولج قبله مرة ، فانه موضوع لا يدرج تحت النوع الكلاسيكى .

أما « **سينا** » Cinna و « **بوليوكت** » Polyeucte و « **نيكوميد** » Nicomède و « **هيراقليــوس** » Heraclius و « **تيودور** » Théodore و **سيرتوريوس** » Sertoius و « **أوتون** » Othon فكلها موضوعات مأخوذة عن التاريخ وتعتبر اكتشافات فى عالم المأساة .

« كورنيى » اذن يعتبر مجددا فيما يتصـــل بالمأســاة من ناحية الطريقة ، فهو يختلف عن القدماء الذين يرجعون كل شىء الى التعاطف . ويعتبر مجددا أيضا عندما يتناول موضوعات جديدة من التاريخ .

ولكن الناظر فى الموضوعات التى يختارها : « كورنيى » يجد أنها جميعا ، باستثناءات قليلة ، موضوعات تتصل بتاريخ روما . ان مسرح « كورنيى » يعتبر سجلا رائعا يعرض العصور المختلفة التى مرت بها روما : فمسرحية «**أوراس**» Horace تمثل عصر الملوك . و «**سوفونيست**» Sophoniste و « **نيكوميد** » Nicomède تعرضان غزو روما للعالم ، أما « **موت بومبيوس** » La Mort de Pampee ثم « **ســـيرتوريوس** » Sertorius فهما سجل للحروب الوطنية . و « **سينا** » Cinna تمثــل روما الامبراطـــورية، أما « **تيتوس** » **و**« بيرينيس » Titus et Bérénice فهى تدخل بنا الى البلاط الامبراطورى . وفى « **بوليوكت** » Polyeucte و « **تيودور** » Théodore تشاهد الصراع بين المسيحية وبين الدولة . وفى « **بولشيرى** » Pulchérie و « **هيراقليوس** » Héreclius تصوير للامبراطورية الآفلة . وتأتى مسرحية « **اتيلا** » Attila لتصـــور لنا عصر البرابرة . وفى مسرحية « سورينا » Suréna نجد لمحة عن روما الذليلة المهينة .

وهكذا فان جميع روائـــع « كورنيى » باســـتثناء « الســـيد » و « رودوجون » تقتبس مادتها من تاريخ روما والرومان ، وبهذا يختلف شاعرنا عن معاصره « **راسين** » Racine الذى استقى موضوعاته من الأساطير ومن تاريخ الاغريق .

وهنا يعرض لنا سؤال يلح هو : لماذا تاريخ روما بالذات ؟

التاريخ فى حد ذاته يعتبر مادة متنوعة وغنية بالموضوعات التى تسهل صياغتها أكثر من غيرها فى الشـكل الدرامى ، ثم ان التاريخ يضفى على الأحداث صفة الواقعيـــة التى تفتقر اليها الخرافة • أما عن اختيار تاريخ روما دون غيره ، فلأن تاريخ روما بالذات يتضمن من الملامح ما يتفق أكثر من غيره مع نظرة كورنيى وفلسفته فى الحياة • فالرومانى يتصف بالصلابة والحزم والشدة ويميل الى الواقع فلا يركض لاهثا وراء الخيال ، والعقلانية عنده تطغى على الشاعرية ، وهو أميل الى المنفعة والأفكار العملية ، يسعى الى المعالى عن طريق ضبط النفس واخضاع عواطفه لسيطرة العقل •

وقد سبق ان قلنا ان المأساة عند « كورنيى » تتطلب مصلحة عليا من مصالح الدولة ، فكان من الطبيعى جدا ان يتجه فى تناوله تاريخ روما الى الجانب السياسى بالذات • واذا كان هذا الاتجـــاه يتفق مع مفهومه للمأساة ، فان له أيضا اعتبارات معاصرة • فالناظر فى تاريخ فرنسا فى القرن السابع عشر يرى أنه منذ الحروب الأهلية والطبقات الراقية تهتم بشئون السياسة ، ويجد أن كثيرا من الكتب والدراسات التى تناقش الموضوعات السياسية كان يتناقلها المثقفون فى تلك الفترة •

اذن فان « كورنيى » بتناوله للموضوعات السياسية ، يستجيب لعرف سائد فى عصره ، فاستطاع بذلك ان يوفق بين متطلبـــات فنه واهتمامات الجمـاهير • هو فى « سـينا » يناقش نظم وسياسة القسوة وسياسة الحلم • وفى مسرحية « سيرتوريوس » يناقش المسلك الذى يجب أن يتخذه عظمـــاء الدولة فى الحروب الوطنية • وفى مسرحية « موت بومبيوس » يدور الحوار حول داعى المصلحة العليا •

على أن معالجة كورنيى لهذه الموضوعات السياسية لم تكن على حساب العمل الفنى ، كأن تعوق ما تتضمنه هذه الموضـوعات من محـــاورات ومناقشات ، الحدث الدرامى ، أو أن تبدو دخيلة عليه أو منفصلة عنه • العكس هو الصحيح ، فهذه المناقشات لايمكن فصلها عن الموضوع لأنها تخرج من صلبه وفيها يكمن جوهره • انها من صـــميم الحدث وتقوم بدورها فى بلوغ الغاية التى حددها لها الفنان • ان مسرحية « نيقوميد » Nicomède تعتبر لوحة للسياسة الرومانية ، والأحداث فيها تطغى على الأقوال • ومسرحيـــة « اوتون » Othon صورة للسياسة الداخلية

ولوحة للبلاط الامبراطورى حين يتحتم على الامبراطور ان يختـــار وليا للعرش · ومسرحية « بولشيرى » Pulchérie تتناول نفس الموضوع ، ولكن الخليفة فيها ليس وريثا وانما هو الزوج ·

اننا اذا استعرضنا مسرح كورنيى قلما صادفنا مسرحيـة لا تكون السياسة فيها هى لب الموضوع والاطار الذى يدور فيه ·

وبذلك يمكن ان نقول انه اذا كان « بلزاك » Balzac قد كتب الملهاة البشرية فان كورنيى قد كتب الملهاة الرئيسية أو بالأصح المأساة السياسية ·

مفهوم المأساة عند كورنيى :

« المأساة تقتضى لموضوعها حدثا بارزا · خارقا للعادة ، وخطيرا » ·

فى هذا الثالوث يوجز كورنيى بنفسه تعريف المأساة ، فالمأساة فى رأيه تصوير لحدث شهير يستقيه الكاتب من التاريخ أو من الأسطورة · وهو بهذا يستبعد الاختلاق ويسد الطريق أمام التفنن · ومن هنا كان انعطاف كورنيى على التاريخ وتفضيله له على الأسطورة ، لأن التاريخ أكثر تحقيقا للأحداث وأكثر اقناعا بالحقائق ·

واذا كان كورنيى قد لجأ الى الأسطورة أيضا فاســتوحى منهـا موضوعات بعض مسرحياته : «اندروميد» Andromede ، و «أوديب» Oedipo فقد قصر فيهما عن روائعه · وفكرة بروز الحدث تستتبعها فكرة أخرى هى بروز الشخصيات · فأبطال « كورنيى » دائما ما يكونون خارجين على مستوى عامة الناس برفعة قدرهم ، هم دائما ملوك أو أمراء أو عظماء أو قادة ، أو يتميزون عن سائر البشر برفعة نفوسهم وسموهم ، فيكونون أبطالا أو قديسين · وأما عن كون الحـدث خارقا للعادة فهـو يقول : « ان الموضوعات الكبرى التى تهز العواطف هزا شديدا ينبغى دائما ان تتعدى حدود مشاكلة الحيـاة ولا تحظى بتصديق المستمعين ، ما لم يكن يؤيدها سند من التاريخ الذى يفرض الاقناع ، أو من حكم سابق مؤيد من الرأى العام الذى يجعل هؤلاء المستمعين مقتنعين مقدما » ·

ومأساة كورنيى تعالج موضوعا خارقا ، بل تعالج موضوعا قد يوصف بعدم مشاكلته للحياة ، لو لم يكن قائما على أساس تاريخى أو اسطورى ·

وأوضح مثال على هذا هو موضوع « أوراس » الذى يصور لنا اتفاقات ومصادفات أبعد ما نكون عن التصديق • ولكن هذا الموضـــوع فى رأى « كورنيى » هو النموذج الكامل للمأساة ، طالما ان التاريخ مصــــدره • وسعيا منه وراء الغرابة ، فان « كورنيى » يميل الى الاكثار من الأحداث وتعقيدها • وهو فى هذا يقف مع « راسين » على طرفى نقيض • فبينما يميل « راسين » الى تجريد الحدث وتخليصه من كل زيادات أو اضافات ويسعى الى خلق شىء من لا شىء ، فان « كورنيى » لا يكتفى بالمصدر الذى يأخذ عنه سواء كان تاريخا أو أسطورة ، بل يضيف من عنده ما يراه من الأحداث ومن الشخصيات • وأوضح مثل على هذا الاختلاف الجذرى بين « كورنيى وراسين » هو موضـــوع « بيرينيس » Bérénice الذى تناوله الكاتبان وعالجه كل منهما بطريقته الخاصة • فبينما كان « راسـين » يفاخر ويباهى بانه « خلق شيئا من لا شىء » لم يقنع « كورنيى » بما وجده عند الأقدمين بل أضاف الى البطلين الأساسيين بطلين آخرين فاثقل بذلك الحبكة وشتت الاهتمام • وكذلك مسرحية « أوديب » لم يكتف « كورنيى » بالخط الواضح الذى تقوم عليه مسرحية الكاتب الاغريقى « سوفوكليس» Sophoclis بل ان روائع « كورنيى » نفسها لم تسلم من هذه الزيادات والاضافات • ففى مسرحية « السيد » يعيب عليه النقاد دور « ولية العهد » الذى كان من الممكن ان يستغنى عنه ودور « ســـــابين » Sabine فى مسرحية « أوراس » ، ودور « ليفيا » فى مسرحية « سينا » • ثم ان عملية الاضافة توقعه فيما يأخذه عليه النقاد من مزاوجة فى الحدث • فحرب المغاربة فى مسرحية « السيد » تعرض « رودريج » لخطر جديد بعد نجاته من الخطر الأول وهو مبارزة الكونت ، وقتل « ســـابين » فى مسرحية « أوراس » يعــــرض « كورياس » لخطر جـديد بعـد تغلبه على الأخوة « أوراس » •

أما عن خطورة الحدث ، فطالما الح عليه « كورنيى » ، فهو يرى أن على المشاهد أن يتابع الأحداث • وأوضح مثال على هذا هو الفصل الأول من مسرحية « رودجون » Rodogune ، وكذلك مسرحية « هيراقليوس » Héraclius التى يعتـرف كورنيى نفســه بأن قصتها محيرة ، بحيث تتطلب انتباها عجيبا •

أما عن خطورة الحدث ، فطالما الح عليه « كورنيى » ، فهو يرى ان المأساة تقتضى لموضوعها مصلحة كبرى من مصالح الدولة ، عاطفة اسمى وأخطر من الحب ، كالطموح أو الثأر ، وأنها تعرض مصائب أفدح من فقد الحبيبة • فاذا كان الحب لا يدور الا حول حب بين الملوك ، دون أن يعرض

حياتهم أو دولهم للخطر ، فان المسرحية لا تكون مأساة ، وانما تصبح ملهاة بطولية مثل مسرحية « دون سانش » Don Sanche ومن هنا كان نزوع « كورنيى » الى مأساة الدولة والعواطف السامية· ان مصالح الدولة العليا تحتل فى مسرحه مكانا رئيسيا · فمصلحة روما تعلو ما دونها من مصالح فى مسرحية « **أوراس** » ، فمن أجلهــا يقتل الأخوة « **اوراس** » وتقتل كاميليا · ومسرحية « **سينا** » تدور حول مفهوم الحكم والسلطان · وفى مسرحية « **نيكوميد** » يثور البطل ضد السيادة الرومانية فى الشرق·وحتى عندما لا يكون الموضوع الذى تدور حوله المسرحية موضوعا سياسيا فى جوهره ، فاننا نلمح مصلحة من مصالح الدولة العليا تشــكل ما يشــبه الأرضية المسرحية ·

فهذا « رودريج » فى مسرحية « **السيد** » La Cid ينقذ البلاد من خطر المغاربة · وفى مسرحية « **بوليوكت** » يتدخل عنصر ســياسى ، هو المجابهة القــائمة بين الدولة الرومانية وبين النصرانية · ويبلغ اهتمــام « كورنيى » بالســياسة حــدا جعل مسرحياته تفيض بالأقوال والحــكم السياسية ، حتى أننا لنستطيع أن نجمع مما كتبه فى هذا الشأن قانونا كاملا يسير عليه الحكم ، أو بالأصح قانونين ، لأن « كورنيى » يقدم لنا نظريتين متعارضتين للحكم : الأولى تستند على مفهوم سام للسلطان ، وأوضح مثــال لها هو شــخصية « أغسطس » فى « سينا » Cinna ، وشخصية « نيكوميد » فى المسرحية التى تحمل هذا الاسم · ويقوم هذا المفهوم الأول على ضبط النفس ، والنزوع الى الرفعة والعدل والعفو ، وهى الخصال التى يجب أن يتصف بها الحكام · اما المفهوم الثانى المناقض ، فهو يقوم على المعالجة الواقعية وعلى نوع من الميكافيلية يذهب الى حــد ارتكاب الجرائم الشنعاء · وينطبق هذا المفهــوم على الشخصيات التى تتملكها شهوة الحكم ويحكمها هوى السلطان ، ومن أمثلتهم « كليوباترة » فى مسرحية « رودوجون » Rodogune . · وقد ينطبق هذا المفهوم على حكام يتسمون بالوضاعة والانحطاط ومن أمثلتهم « بروسياس » Prusias و « ارسينوويه » Arsinoe' فى مسرحيــــة « **نيكوميد** » ، و « **اورود** » Orode فى مسرحية « **سورينا** » Suréna .

هذا الاهتمام الذى يكرسه « كورنيى » لمصلحة الدولة ، وعدم السماح للعواطف الأخرى الا بشــغل المرتبة الثانية فى الاهتمام جعل أشياع كورنيى يأخذون على « راسين » انه يصور حكاما يضحون بمصالح الدولة فى سبيل عواطفهم ونزواتهم · ويقودنا هذا الى الحديث عن دور الحب عند كورنيى ·

ان كورنيي يرى فى الحب عاطفة مثقلة بالضعف ، وعلى هذا فهو لا يشغل فى مسرحه المكانة التى يشغلها عند راسين ، ولا يقوم فى المسرحين بنفس الدور. فهو عند كورنيي يجب أن يكتفى بالمرتبة الثانية، تاركا المرتبة الأولى لاعتبارات أهم وأخطر مثل دواعى الأصل والشرف والكرامة ، أو لعواطف أكثر نبلا وأعظم قدرا كالطموح الى المجد والأخذ بالثأر . بل ان الحب فى بعض الأحيان يفقد كثيرا من فاعليته وتأثيره على الأحداث حتى يصبح بهرجا ظاهريا مما يجعل المسرحية تفقد كثيرا من قيمتها الانسانية .

ان مسرح « كورنيي » مسرح رجولى ، تطغى فيه مشاعر الرجولة على مشاعر الأنوثة ، بل ان الأنثى فيه تكون أقرب الى الرجل منها الى المرأة ، أو هى على الأقل أبعد ما تكون عن الانثى فى مسرح « راسين » التى تنقاد وراء عواطفها كامرأة ، وتنساق وراء مشاعرها كأنثى . فالأنثى فى مسرح « كورنيي » لا تكون زوجة أو حبيبة بقدر ما تكون ابنة رجل هدر دمه ، أو أمير تطمح الى المجد . ان « ايميليا » لا تحب « سينا » بقدر ما تسمى الى الثأر لوالدها . و «شيمين» لا يصرفها حبها لـ « رودريج » عن الانتقام منه لأبيها . و « كليوباترا » فى مسرحية « رودجون » Rodogune تخاطب عرشها وكأنها تخاطب عاشقا .

واذا كان هذا هو حال الأنثى ، فما هى حال الرجل ؟

ان البطل فى مسرح « كورنيي » هو محض بطل ، لكنه لا يكون كذلك دائما . فهو يبدو لنا فى بعض الأحيان وحشا يثير الرعب ، عندما يقوم « أوراس » بقتل أخته « كاميليا » . ان أدق تعريف أوجزه للبطل عند « كورنيي » هو انه يسعى جاهدا الى تحقيق ذاته ، وغالبا ما يكون فى مجال الخير . ولا ينفى هذا ان يكون تحقيق الذات فى مجال الشر . ان « كورنيي » ينجذب دائما نحو النفوس والشخصيات القوية التى تخلو من الضعف والتخاذل وتسعى الى تحقيق وحدتها الداخلية فى الانتصار الكامل على كل المعوقات . « رودجون » استطاع أن يتغلب على كل المعوقات ليصبح فى نهاية الأمر مثالا للبطل العائلى ، و « بوليوكت » تمكن ، رغم الغوايات والاغراءات ، من أن يصبح قديسا ، و « أغسطس » رغم ماضيه الرهيب تمكن من أن يصبح النموذج الكامل للحاكم المثالى .

كل هذه المعوقات التى يصادفها البطل فى طريقه نحو تحقيق ذاته تضعه فى المحنة ، وتضطره الى الاختيار . واذا كانت هذه المعوقات تؤدى

الى أزمة نفسية خطيرة ، يتعرض لها البطل ، فانها تقدم له الفرصة التي يتفوق بها على نفسه • ان هذه الأزمة لا تستمر طويلا ، فسرعان ما يتخذ البطل قراره ، وهو دائما قرار نهائي ومستنير ، لأن العقــل مصدره • ولو قدر للبطل أن تتكرر محنته لفعل ما فعل مرة أخرى : « سأفعل ذلك أيضا لو أعيدت الكرة » • هكذا يصبح « رودريج » وكذلك « بوليوكت » • ان موقف « بوليوكت » يكمن في مواصلة صدوفه عن الغوايات المتتابعة ودفعه للتهديدات المتلاحقة • وهو ينتصر في النهاية عندما يتأكد ان حبه لزوجته « بولين » Pauline قد تجرد من كل ضعف بشري ولا يتعارض اطلاقا مع حب الاله • وهو يبلغ ذروة هذا الزهد عندما يعهد بزوجته الى غريمه « سيفير » Sévère • وبذلك يصبح الحب عند « كورنيي » هو الاعتبار الوحيد الذي يمكن ان يكون صنوا للمجــد • لأنهما اذا كانـا يتعارضان في غالب الأحيان ، أو يبدوان كذلك ، فان جوهرهما في الواقع يكون واحدا ، لأن المجد اذا كان يقوم على تقدير الذات ، فان الحب يقوم على تقدير المحبوب • ولا يعني هذا ان الحب عند أبطال « كورنيي » يقوم على الاختيار المقصــود والانتقاء الارادي ، وانما هم يحبون كغيرهم من المحبين ، أي ان الحب يأتيهم من حيث لا يدرون • كل ما هناك ان رفعة نفوسهم تحول دون ان يتورطوا في حب لا يكون خليقا بهم • واذا كان الحب يأتي عن طريق غير طريق العقل ، فان العقل هو الذي يتولى قيادته وتوجيهه • ان القلب هو الذي يستشعر قيمة الشخص الذي يميل اليه ، ان بولين أحبت « سيفير » لأنه كان أهلا لحبها : ان شعورا داخليا يجعل البطل يميل الى من هي خليقة بحبه ، وكذلك البطلة يدفعها ايحاء داخلي نحو الشخص الذي يستحق حبها • « شيمين » تحب « رودريج » حتى قبل أن تسنح له الفرصة التي يلمع على أثرها ويصبح بطلا مشهورا • فهي تستشعر فيه بطل المستقبل ، وكذلك كان شعور ولية العهد نحوه ، مع أنها كتمت هذا الحب وأبت أن تغذيه • لقد أحبت « رودريج » لأنه أهل لهذا الحب ، وأمسكت عن حبه لأنها أرفع منه منزلة • هذا الحب الذي يقوم على التقدير المتبادل لا يمكن ان يكون غاية في ذاته ، بل لابد وأن يدفع البطل قدما نحو المجد • ف « رودريج » يسعى لملاقاة الأعداء وهو على يقين من أنه لايمكن أن يقهر لأنه يحب ويشعر انه محبوب • ان آخر كلمات « شيمين » تدوى في أذنيه فتطغى على صليل السيوف وضـــجيج المعركة : « اذهب ، انني لا أكرهك أبدا » • وكلمــات أبيـــه له تحفزه وتحمســـه :

« اذا كنت تحبها ، فاعلم ان رجوعك ظافرا هو الوسيلة الوحيدة لاسترداد قلبها » •

« رودريج » عندما يسمع « شيمين » وهى تقول له بنفسها قبل مبارزته مع « دون سانش » : « اخرج ظافرا من معركة تكون شيمين جائزتها » لايمكن ان يعود اليها الا منتصرا ٠

وبذلك نرى ان مفهوم الشرف عند « كورنيى » لا يتعارض مع معنى الحب ، ولا يحاول ان يتغلب عليه ، وانما هو يسمو به حتى يتفوق الحب على نفسه ٠ ان قتل « الكونت » بيدى « رودريج » لم يحول قلب « شيمين » عن « رودريج » ، وحرب « كورياس » مع الرومان لم تتعارض مع حبه ل « كاميليا » ، وفشل « سينا » فى الثأر ل « ايميليا » لم يمنعها من الاستمرار فى حبه ، وعندما قرر « سيفير » الا يرى « بولين » لم يكف عن حبها ، ولم يمنعه هذا الحب من أن يبذل كل ما فى وسعه فى سبيل انقاذ « بوليوكت » ٠ وهكذا فان الصراع فى مسرح « كورنيى » هو بين عاطفتين نبيلتين ٠ واذا كانت أكثر العاطفتين نبلا هى التى تكون لها الغلبة ، فلا يكون ذلك بامتهان العاطفة الأخرى أو على حسابها ٠ انه صراع تتشابه فيه القوى المتصارعة أكثر مما تتعارض ، وهو فى هذا يشبه صراع الأبطال أنفسهم : صراع « رودريج » مع « الكونت » وصراع الأخوة « كورياس » مع الأخوة « أوراس » ٠

ان الاحتكاك بين الحب والشرف لايضير أحدهما ولا ينتهى بنهاية احدى العاطفتين ، بل على العكس يزيد من التفاعل والتقارب بينهما بحيث يخرج الحب أشد قوة وأكثر طهرا ٠ ويخرج الشرف أكثر انسانية ٠

ولكى يركز « كورنيى » على عظمة أبطاله ، فانه يضع الى جوارهم شخصيات أقل شأنا ، حتى يزيد التضاد من تألق البطل ٠ فوضع « سينا » بين « أغسطس » من ناحية ، و « ايميليا » من ناحية أخرى ، يزيد من عظمة هاتين الشخصيتين ٠ ان كلا منهما تحاول ان ترفع « سينا » الى مستواها وان تسمو به الى مكانتها ٠ « وسينا » بتردده وضعفه ، ونكرانه ، يخدم العظمة التى يتضمنها حلم « أغسطس » ، وعاطفة « ايميليا » فى الانتقام ٠ ومن الشخصيات الضعيفة فى مسرح « كورنيى » والتى تخدم عظمة الأبطال شخصية « فيليكس » Félix فى مسرحية « بوليوكت » Polyeucte ٠ انه ليس وحشا كما يبدو وانما هو انسان ضعيف ، متردد ، ولكنه لا يخلو من مشاعر طيبة ٠ وعندما تراوده الأفكار الخبيثة يحاول طردها ٠ ولكن ضعفه يتجلى فى عجزه عن التغلب على هذه الأفكار ٠ انه يقدم ثم يحجم ، ولا يدرى ماذا ينبغى له ان يفعل ٠ ويندم على ما فعله

فعلا . وفي هذا تكمن قمة التعارض بينه وبين البطل الذى لا يندم على قرار اتخذه ، والذى لو أعيدت الكرة لفعل ما فعل مرة اخرى . ويشبه « فيليكس » في ذلك « بروسياس » في مسرحية « نيكوميد » Nicomede ولكن مصيبة « بروسياس » هي ان القدر جعل منه ملكا ، وهو لعبة بين يدى زوجته . وهو بهذا الضعف يخدم عظمة ابنه الذى يحاول أن يعلمه مهنة الحكم . وكذلك الملك « أورود » في مسرحية « سورينا » فهو يبغض قائد الجيش البطل ، ويريد أن يحط من قدره وأن ينحدر به الى مستواه ، وان يستعبده . ان عظمة البطلين في هاتين المسرحيتين تبدو وكأنها سبة في جبين الضعفاء الذين يحاولون الانتقام من هذه العظمة التي لا يطيقونها . وعندما يفشلون في الحط من قدر البطل ، يحاولون القضاء عليه . ولكن محاولتهم تبوء بالفشل .

وهكذا فان مسرح « كورنيى » يقدم لنـا نماذج بشرية مختلفـة : شخصيات متحمسة مثل « أوراس » و « كليوباترا » ، وأبطالا كراما مثل « نيكوميد » و « سورينا » ، وشخصيات أخرى أقل كمالا مثل « كورياس»، وشخصيات يغريها السلطان مثل « سينا » و « اتال » ، ونفوسا وضيعة مثل « فيليكس » و « بروسياس » و « أورود » .

وبالنظر في هذه الشخصيات العديدة المختلفة يمكن ان نستخلص راى « كورنيى » في الانسان . وهو في هذا يتعارض مع « راسين » . فاذا كان « راسين » متشائما لا يرى الانسان غير لعبة في يد القدر ، وأن مصيره موكل بالعواطف ، فان « كورنيى » متفائل ، يرى ان الانسان هو خالق قدره وصانع مصيره . انه يركز في جميع مسرحيـــاته على عظمة الانسان ، وعلى حريته ، وعلى قدرته في تغليب عواطفه النبيلة . وليس معنى هذا ان « كورنيى » لا يعترف ببشرية الانسان ، فأبطاله ليسوا فوق مستوى البشر . ولكنهم مثاليون . ويزيد من روح التفاؤل عند « كورنيى » انه غالبا ما يختم مسرحياته بنهايات سعيدة . ومثال ذلك نهايات مسرحيات « السيد » Le Cid ، و « سينا » Cinna و « نيكوميد » Nicomède بل ان موت البطـل لا يمثـــل نهـــاية مفجعة . فموت « بوليوكت » انما هو استشهاد يرفعه الى مصـــاف القديسين ، وموت « سارينا » هو مجـــد وفخار .

نستطيع مما تقدم ان نستخلص فلسفة « كورنيى » في الحيـــاة وجذورها . البطل عند « كورنيى » شخصية زينونية ، يتميز عن غـيره بالجلد ، ويتصف بالثبات . وهو يسعى جاهدا الى تحقيق ذاته ، وكبح

عواطفه ، ولا يتردد فى اتخاذ أصعب الطرق · وهو على يقين من انه لن يضعف أمام الغواية ، ولن تزعزعه الخطوب · وحتى فى حبهم ، فان أبطال كورنيى لا ينزعون الى الخنوع والخضوع ، ولكنهم فى هذا لا يخرجون عن طبيعة البشر ، بل ان زنونية كورنيى تتفق والروح البطولية التى كانت سائدة فى عصره ·

أما « راسين » فلا يعترف بحرية الانسان فى الاختيار بل ولا بامكان سموه على غرائزه وتغلبه على نوازع الشر فيه · فالانسان عند « راسين » يولد اما مرضيا عنه واما مغضوبا عليه ، وعبثا يحاول تغيير هذا المصير · وهو فى ذلك متأثر بتربيته المتزمتة عند « الينسينيين » Jansénistes · أما كورنيى الذى تلقى تعليمه الأول على أيدى اليسوعيين ، فان ثقته بالانسان عظيمة ، على الرغم من الخطيئة الأولى ، وهو يؤكد حرية اختياره ·

وأخيرا فان ميل البطل الكورنيى الى المجادلة والمحاورة ، واستمساكه بالعقل وهيمنة العقل عليه ، كلها أمور تذكرنا بـ « ديكارت » Déscartes والديكارتية ·

Molière (1622 - 1673)

موليير

حينما تصبح الكوميديا سلاحا والضحك قناعا

مــــوليير
حينما تصبح الكوميديا سلاحا والضحك قناعا

اذا كانت الموهبة ، كما يدل اسمها ، نعمة لا تكتسب ، فانها تصقل وتدرب ، وفيما يختص بموليير ، فهناك عدد من الملابسات ساعد فى ابراز هذه الموهبة وعاون فى تفجيرها ٠

اولا ، كان حب موليير لفن التمثيل أقوى من أن يقاوم ، وقد بذل فى سبيل ممارسة هذه الهواية جهودا فائقة وقدم تضحيات كبيرة ٠ ندرك ذلك اذا علمنا ان موليير كان من المفروض أن يدرس القانون كما ارادت له الأسرة ليصبح جديرابخلافة والده الذى كان يشغل وظيفة مورد السجاد والأثاثات للقصور الملكية ، تلك الوظيفة التى ورثها أبا عن جد ٠

لقد تحايل موليير للافلات من هذا المصير الذى كان يتمناه كثيرون غيره ، وذلك بأن قام بدفع الرسوم المقررة لهذه الدراسة الأكاديمية واستطاع أن يحصل على اللقب دون أن ينفق وقتا فى الدراسة بل ودون أن يؤدى أية امتحانات ٠ وهكذا اتخذ موليير قراره الصعب ولما يبلغ العشرين من عمره ضاربا عرض الحائط بتصميم الأسرة وما جرت عليه العادات والتقاليد ٠ ورفض أن يسلك الطريق الميسر الممهد وذلك من أجل المسرح الذى كان يعشقه ٠

قام موليير بعد ذلك وهو لم يزل فى العشرين من عمره بتكوين فرقة تمثيلية من الشباب ٠ ولم يكن مثل هذا الانجاز فى عصره بالعمل الهين كما هو اليوم ٠ ولم يكتف موليير بتكوين الفرقة ، بل سعى الى الحصول على حماية أحد الأمراء وهو عم الملك لينفق على الفرقة ويعمل فى كنفه ٠

بعد صراع مع الأسرة ، وبعد صراع فى تكوين الفرقة والحصول على كفالة أمير أورليان ، بدا صراع من نوع آخر ، فقد كان عليه أن يتنقل مع الفرقة الوليدة فى أنحاء فرنسا وراء الكفيل الذى يتولى حمايته والانفاق على الفرقة ، وذلك تبعا لتنقلات هذا الكفيل التى كانت تحددها قرارات الملك نفسه ٠ واذا كانت هذه الرحلات بمثابة جهود جبارة وبخاصة فى عهد موليير ٠ فانها كانت فرصة له ولزملائه أتاحت لهم الاحتكاك بفئات الشعب المختلفة والاطلاع على مختلف عادات طوائفه ٠ الأمر الذى كان اضافة لها قيمتها بالنسبة لموليير كاتبا ومخرجا وممثلا ٠

بالاضافة الى تنقلات موليير فى الريف ، كان هناك لقاء من نوع آخر كان له دور بارز فى صقل موهبته الفنية واثراء تجربته وخبرته . تمثل هذا اللقاء فى احتكاك فرقة موليير بالممثلين الايطاليين فى فرقة الملك .

فالواقع ان موليير طول عمله فى باريس كان يعرض على مسرح الباليه رويال (Le Palais Royal) ومن قبله مسرح « بوتى بوربون » (Le Petit Bourbon) وذلك بالتناوب مع فرقة تمثيل ايطالية كانت قد استقرت فى العاصمة الفرنسية وكانت قد اعتادت تقديم عروضها من السجل المسرحى الايطالى (ريبرتوار) الشهير المعروف باسم « كوميديا الفن » أو الكوميديا ديللارت « La-Commedia-dell Arte »وقد أفاد موليير كثيرا من احتكاكه بهذه الفرقة وتأثر بأسلوب الأداء الذى اشتهرت به وبخاصة رئيسها الممثل الأشهر سكاراموش Scaramouche .

وأخيرا لا يفوتنا ما كان ينعم به موليير من حظوة الملك الشمس لويس الرابع عشر الذى أتاح لموليير التحرر من القيود والانطلاق بفنه وابداعاته فى جو من الحرية والتشجيع .

وكان الملك محبا للمسرح مؤمنا بدوره فى الترويح واشاعة البهجة والسرور . على خلاف طائفة المتشددين الدينية الذين ناصبوا موليير العداء وكانوا يمثلون الطرف الأقوى فى المعركة الكبرى كما سنرى فيما بعد .

موليير وفن الكوميديا :

كان من الممكن أن يجارى موليير الجو العام وينهج على أسلوب الكوميديا بوصفها مادة للهو الرخيص والتسلية المبتذلة ، والاعتماد على مفهوم الكوميديا الايطالية وبخاصة أن هذا اللون كان يحظى باعجاب الجماهير ويروق للبلاط ويجد قبولا عند الملك وحاشيته . الا أن موليير لم يرض بالعرف السائد الذى يرى فى الكوميديا مجرد مادة للهو والتسلية .ودفعه طموحه الى أن يكون ثوريا على مستوى الفن والمجتمع .

أول ملامح هذه الثورة أو هذا الطموح تمثل فى تغيير المفهوم الشائع الخاص بالمتطلبات الفكرية للكوميديا الكبرى أو الكوميديا الراقية باعتبارها مسرحية جيدة السبك والحبكة كما أراد لها المثقفون.فقد عارض موليير هذا المفهوم « التقدمى » وفضل العودة الى طرائق الفارس .

ومن ناحية أخرى ، عارض موليير الأشكال الخيالية لكوميديا الحبكة التى تستهدف الإغراب ونقل الخيال الى عالم الواقع • وسجل انتاجه اللجوء الى أسلوب الهجاء المباشر للعادات والتقاليد المعاصرة •

أما فيما يختص بمفهوم الكوميديا بوصفها تسلية ولهوا ، فقد عارض موليير ذلك أيضا ، وسجل انتاجه نوعا من الالتزام (لا الالتزام السياسى وانما الالتزام الأخلاقي والديني وهما وثيقا الصلة فى عصره) •

أدى ذلك كله الى الارتقاء بالنوع الكوميدى الذى كان شكلا مسرحيا من الدرجة الثانية ، وأصبحت الكوميديا شكلا فنيا مستقلا له أسلوبه المتميز الخاص به وله مادته الأصيلة وله هدف واضح ، اذ أصبح الضحك سلاحا هجوميا ودفاعيا يستخدمه الفنان الملتزم فى معركة أخلاقية ضد اعدائه وأعداء التطور من المتشددين •

قبل المعارك :

لا يمكن لأى دارس لمسرح موليير أن يهمل مؤلفاته الأولى ، فهى تشكل مدخلا ضروريا لفهم عالمه •

لان موليير كما سنرى ، وبدءا من سنوات صراعه الأولى فى باريس، قام بتحديد موقفه بالنسبة للكتاب الآخرين • ان تصاعد نجم موليير المضطرد والجرأة المتزايدة التى كان يتسم بها انتاجه أسفرا عن معركة كبرى تحالفت فيها المصالح المختلفة وكان من أهم نتائجها على المستوى الفنى أنها أجبرت موليير على تحديد اسلوبه فى الكوميديا •

كان موليير قد أحضر معه من الريف مسرحيتين كبيرتين على الطريقة الايطالية تتكون كل منهما من خمسة فصول منظومة شعرا على طريقة بلوت وروترو ، الأولى بعنوان **الطائش L'Etourdi** (عرضت فى ليون عام ١٦٥٥) والثانيه بعنوان « **العاشق المكروب** » **Le Depit-Amoureux** (عرضت فى بيزييه عام ١٦٥٦) • هذا بالاضافة الى مسرحية ثالثة هى « دون جراسيادى نافار » وهى دراما أسبانية (عرضت فى باريس عام ١٦٦١) •

بالرغم من ملامح التجديد الا أن هذه المسرحيات الثلاث تعد تقليدية • فى الوقت نفسه جلب موليير معه من الريف مجموعة أخرى من المسرحيات ذات الفصل الواحد ، كانت تصاحب عرض المسرحيات الرئيسية التراجيدية

أو الكوميدية ، منها مسرحية « الطبيب الطائر » ومسرحية « غيرة الملطخ » وهذه المسرحيات من نوع الفارس • والكوميديا فيها مباشرة تهدف قبل كل شيء الى اثارة الضحك •

وقد استمر موليير يكتب مثل هذا النوع من المسرحيات التى كانت تفتقر اليها باريس بدءا من أول أعماله المهمة «**المتحذلقات الساخرات**» (١٩٥٩) حتى « مدرسة الزوجات » (١٦٦٢) • وجميع هذه المسرحيات من نوع الفارس •

موليير والفارس :

آخذ موليير من أسلوب الفارس أولا البناء الدرامى • فالحبكة فى هذه المسرحيات تعتمد على « ملعوب » ضحيته شخص يثير السخرية والضحك • هذا الشخص غالبا ما يكون رجلا كبيرا فى السن : زوجا مخدوعا أو أبا متسلطا أو شيخا متيما • كما يستخدم موليير موضوعات الفارس القديمة وخاصة ما يتعلق منها بمشكلات الزواج والخوف من الخيانة الزوجية والديوثية ، كما يستعمل وسائل الاضحاك الشهيرة • وبذلك فهو على النقيض من الكوميديا الراقية وكذلك على النقيض من الكوميديا الخيالية التى تعظم أبطالها وتسمو بهم ، فان موليير يعود الى الواقعية الشعبية كما حافظت عليها فن الفارس حتى ذلك الحين •

ويختلف الفارس عند موليير عن الفارس الخاص بالعصور الوسطى• فهو يوجه مسرحياته وجهة جديدة • ففى حين يسخر الفارس القديم من جميع الشخوص ، فان موليير يجعل الجمهور يتعاطف مع فريق من الشخوص على حساب فريق آخر •

كذلك فالمسرحية عند موليير تعتمد على شخصية واحدة ، اما أن تكون هى المحرك للأحداث مثل شخصية « ماسكاريل » فى مسرحية « **الطائش** » ومسرحية « **المتحذلقات الساخرات** » واما أن تكون الشخصية هى ضحية الملعوب مثل شخصية « سجاناريل » فى المسرحيات العديدة التى ظهر فيها • هذه الشخصية المحورية يقوم موليير بعرضها من الخارج عن طريق تصرفاتها وسلوكها • ومن الداخل أيضا عن طريق المونولوجات

التى تصرح فيها الشخصية بحقيقتها وتكشف فيها عن أهدافها • أما الشخوص الأخرى ، فلا يركز موليير عليها • مثال على ذلك مسرحية « مدرسة الزوجات » حيث « ارنولف » دائم الظهور على المنصة ، على النقيض من « انياس » التى لا يتجاوز دورها فى المسرحية كلها مائة وخمسين بيتا من الشعر • وكذلك شخصية هوراس • ولكن بزيادة طفيفة •

ويأخذ موليير من الفارس القديم أيضا أسلوب التمثيل الذى يعتمد على مفهوم النمط type يتقمصه الممثل ويكرره من مسرحية الى أخرى بنفس الاسم وبنفس الملابس • وكان النمط الذى بدأ يؤديه موليير نفسه هو شخصية ماسكاريل الخادم الذكى فى مسرحية « الطائش » وفى مسرحية « المتحذلقات » • ثم انتقل الى نمط آخر هو شخصية « سجاناريل » التى استمر فى تقمصها • وقد كان يؤدى هذا النمط على غرار الايطاليين وبالذات « سكاراموش » •

اذن اعتمد موليير على أسلوب الفارس فى جعل النمط هو الأساس الذى تدور حوله المسرحية وفى الأداء الذى يتسم بالمبالغة مما كان شائعا فى الفارس الشعبى الايطالى منه والفرنسى • ولكن موليير لم يكن يقلد تلك الأنواع تقليدا حرفيا بل كان يميل الى الطبيعة فى الأداء وينأى عن التبذل والترخص والأداء الذى يغتصب الضحك من الجمهور اغتصابا ، ولو عن طريق الألفاظ البذيئة والحركات النابية • فكان موليير يتخير الألفاظ والحركات التى تعبر عن النفس البشرية فى جوهرها •

كذلك من أهم مظاهر الحداثة عند موليير توظيف الكوميديا فى الهجاء الاجتماعى والأخلاقى ، بخلاف الكوميديا الراقية التى تستهدف التسلية واللهو فى المقام الأول ، ودرسها الأخلاقى يأتى عرضا من خلال التصوير العام للحقائق دون تطبيق على الواقع المعاصر ودون اللجوء الى أسلوب المفاتيح • صحيح أن الشخوص فى هذه الكوميديا انسانية ، ولكنها تنتمى الى عالم آخر غير عالم المتفرج • أما موليير فقد جعل الفارس سلاحا هجائيا فى خدمة أهداف أخلاقية واجتماعية راهنة • واذا كان الفارس يكتسب طابعا عاما فان ذلك يتحقق من خلال تصوير المجتمع المعاصر ، أى بعكس الكوميديا الراقية •

المعـــارك :

البداية : مدرسة الزوجات :

بالرغم من النجاح الذى حققته هذه المسرحية لموليير ، الا أنها ووجهت بما يشبه الحملة المنظمة وكانت الشرارة التى أشعلت سلسلة من المعارك فى حرب ضروس بين الكاتب وأعدائه لم تضع أوزارها حتى بعد موت موليير •

ودون الخوض فى تحليل المسرحية والتعرض لتفصيلاتها وأحداثها ، نقدم فكرتها العامة لأهميـة ذلك فى فهم أبعـاد هذه الحرب وأسـبابها الحقيقية وأطرافها الحقيقيين •

تدور المسرحيـة حول شخصـية « أرنولف » وهو رجـل تجاوز الأربعين من عمره ، وهو مصاب بداء الشك من الجنس الآخر • وقد غذى عنده هذا الشعور القصص الكثيرة التى يسمعها عن الخيانات الزوجية • وهو يريد أن يتزوج ولا يريد أن يكون زوجا مخدوعا •

وقد تفتق ذهنه عن فكرة غريبـة : ان يستجلب طفلة من الريف يقوم على تربيتها ثم يدخلها أحد الأديرة حتى اذا شبت وترعرعت تزوجها• ولا يكتفى « أرنولف » بهذه الخطة بل يدعمها ببعض الاحتيـاطات التى يراها ضرورية ، فيحرص على الا تقابل الفتاة أحدا و كذلك فقد خصص خادما وخادمة قرويين ساذجين للخدمة فى البيت ، ليضمن أنهما لن يفسدا أخلاق الفتاة التى تجهل كل شىء عن الحياة وعن المجتمع ، ولكن هذه الاحتياطات بدلا من أن تحقق للزوج المهموم هدفه ، كانت السبب الذى كاد أن يوقع الفتاة فى المحظور •

وكجزء من خطتـــه ، يتنـكر (أرنولف) تحت اســـم مستعار هو السيد (دى لاسوش) ، ويتصادف أن يقابل شـابا ويقرضـه بعض المال ، بعد ذلك نعرف أن (ايناس) خطيبة أرنولف تعرف شابا اسمه (أوراس) ويجـن جنون (أرنولف) ويحـاول أن يعـرف كل شىء من (ايناس) ومن الخدم • ويتبين أن جهل ايناس وسذاجتها هما السبب فى جميع المخاطر التى تتعرض لها • فيخبرها (أرنولف) أن الزواج وجده

هو الذى يبيح الملاطفات الغرامية ، لذلك فانه سيعقد قرانه عليها مساء اليوم نفسه • غير أن (ايناس) لا تبدو متحمسة للزواج حينما نعرف أن الزوج المتقدم لها ليس الشاب (أوراس) الذى تعرفه • ويطلب منها (ارنولف) ان تطرد (اوراس) هذا اذا حاول مقابلتها •

ويشعر أرنولف بالاطمئنان • ولكن هذا لا يطول • لان ايناس ، تنفيذا لنصيحة ارنولف ، تلقى على أوراس بحجر • ولكن الحجر مغلف برسالة رقيقة ، ما ان تقع يد ارنولف ويقرؤها حتى يندب حظه ويقرر أن يناضل من أجل الاحتفاظ بايناس • فيحـول المنزل الى قلعة حصينة • ويتحول هو الى قائد جيش فى مدينة محصنة • ولكن اوراس يأتيه وهو لا يعرف حقيقة شخصيته بسبب اسمه المستعار ، ويخبره بأنه بالرغم من احتياطات السـيد (دى سوش) الا أنه تمكن من مقابلة اينـاس التى قامت باخفائه داخل دولاب الملابس ، بعد ذلك يخبره أوراس أنه سيحاول أن يختطف ايناس مساء اليوم نفسه •

ومن الطبيعى أن يوصى أرنولف الخدم باشباع أوراس ضربا حينما يحاول أن يتسلق شرفة المنزل للوصول الى ايناس • ويقوم الخدم بهذه المهمة • ويعتقد أن أوراس قد لقى حتفه • الا أن الحقيقة أنه أوهم الآخرين بذلك ، فنزلت اليه ايناس لتطمئن عليه ثم هربا معا • كل ذلك وأوراس لا يعرف شخصـية أرنولف • فيطلب منه أن يدبر له مكانا يخفى فيـه اينـــاس •

ويتضح أن جميع تدابير أرنولف لا تجدى شيئا أمام بساطة ايناس وتلقائيتها • وعلى طريقة النهايات المفاجئة عند موليير ، تنتهى المسرحية بعودة أحد الأغنياء من أمريكا ويتضح أنه والد ايناس ، جاء ليزوجها من أوراس وهو ابن أحد أصـدقائه • ويدرك أرنولف بعد فوات الأوان أنه مخطىء بعد أن باءت محاولاته بالفشل وصارت جميع الاحتياطات التى اتخذها « احتياطات عقيمة » وهو العنوان الثانى للمسرحية •

من الواضح أن أرنولف حاول أن يستغل بسـاطة ايناس وبراءتها لتحقيق مآربه الشخصية حينما عاملها ليس بوصفها انسـانا ندا له ، وانما بوصـفها جمادا من الجمادات حجب عنها فرصـة العلم والمعرفـة وحرمها حق التطور الفكرى والسمو الأدبى •

ولعله فى ذلك يمثل التقاليد المتزمتة التى تحقر من شأن المرأة ، وتعدها غير جديرة للتمييز بين الخير والشر ، أو بين الطيب والخبيث ، تلك التقاليد البالية التى لا تعترف بالحب ولا تثق به ·

ومن الواضح أن موليير فى هذه المسرحية يبدو منـاصرا المرأة ، وحقوقها فى التربيه والتعليم وفى تصريف شئون حياتها · فلعل ايناس لو كانت قد أخذت نصيبها من الثقافة والمعرفة لكانت قد عرفت كيف تتجنب ما كانت ستقع فيه من أخطار · ولعل الدرس الفلسفى الذى يمكن أن تخرج به من هذه المسرحية هو أنه لا شرف ولا عفه دون معرفه عميقة بالخير والشر · ان « موليير » فى هذه المسرحية ، كما سيفعل فى مسرحية « طرطوف » يهـاجم الأخـلاق المتزمتة المتعصبة ، وذلك باسـم الشباب وباسم الحياة ·

ومع أن موليير لم يكن أول من نادى بمثل هذه الفلسفة ، الا انه كان أول من نقلها الى منصة المسرح · ومن ثم كانت الجرأة الشديدة التى لم يغفرها له انصـــار الرجعية الذميمة ، وبخاصـة أنهم كانوا أصحاب السطوة فى المجتمع · وقد استغل أعداء موليير قضية التقاليد منفذا للكيد لموليير والنيل من نجاحه ·

ومن الغريب أن يكون على رأس حســاد موليير من الكتاب الكاتب المسرحى كورنيى الذى انتهز الفرصة لتصفية بعض حساباته مع موليير · لقد وصل الأمر بكورنيى الى انه قام بتشجيع ممثلى الفرق المنافسة لموليير للذهاب لمشاهدة عرض المسرحية والقيام بأعمال الشغب لافساد العرض · مما جعل «بوالو» صاحب كتاب « **فن الشعر** » ينبرى للدفاع عن موليير·

أراد موليير أن يدافع عن نفسه ، فكتب مسرحيـة أخرى بعنوان « نقد مدرسة الزوجات » استعرض فيها اتهامات الأعداء التى انصبت على ضعف الشخصـيات والابتذال وضعف الحبكة ، ثم وهذا هو الأهـم ، التعرض للدين ، وبخاصة فى المشهد الذى طلب فيـه أرنولف من فتاته قراءة « الوصايا الزوجية » التى رأوا أنها تقليد ساخر للوصايا العشر فى الكتاب المقدس ، مما جعل المعركة تتخذ وجهة خطيرة ضد موليير ·

رد أحـد الحاقدين على موليير وهو « **دونودى فيزيه** » بمسرحيـة أسماها « **نقد النقد** » اتهم فيها موليير بالزندقة · وقد بلغ الأمر أن قام

بعضهم بالاعتداء على موليير نفسه ، فأدار له احدهم الباروكة فوق رأسه ، وحك له آخر وجهه فى أزرار معطفه ، مما أسال الدماء من وجه موليير ٠

ومن ناحية أخرى ، تطرق الهجوم الى التعريض بحياة موليير الخاصة بالتجريح واتهامه بالديوثيــة ٠

رد موليير بمسرحية ثالثة هى « **مرتجلة فرساى** » عرضها أمام الملك الذى كان يناصر موليير فى مواحل المعركة المختلفة ٠ وهنا قام « دى فيزيه » بالرد بمسرحية سماها « **انتقام الماركيز** » حمل فيها حملة شعواء على موليير ٠

كان طرفـا النزاع فى المعركة يتـــألفون من حزب موليير وحزب أعدائه ٠ أما موليير فكان يؤيده أصدقاؤه وأنصاره ، وفى مقدمتهم رجال البلاط وعلى رأسهم الملك نفسه والملكة الوالدة وشقيق الملك وزوجته ٠ ثم من الكتاب « بوالو » و « راسـين » و « لافونتـين » وكانوا فى مطلع حياتهم الأدبية ٠ وكان يربطهم بموليير ، بالاضافة الى الاعجاب المتبادل ، ود شديد ٠

أما حزب الأعداء فكان يتألف من عناصر متعددة أولها أعضاء فرقة « اوتيل دى بورجونى » الذين كانوا يجدون فى موليير وفرقته منافســا خطيرا لهم ، وقد زاد من سخطهم عليه أنه حـاول فى بعض مسرحيــاته السخرية من أداء بعض الممثلين فى هذه الفرقة ٠

وكما هى الحال فى كل عصر ، كان هناك نفر من الكتاب الناشئين المغمورين الذين يسعون الى تحقيق الشهرة والمجد عن طريق الهجوم على أعلام الفن والأدب فى عصرهم ٠ فى مقدمة هؤلاء الكتاب « دى فيزيه » الذى سبق ذكره وساهم بمسرحيتين فى المعركة ٠

ومن الغريب أن هذا الكاتب كان قد بدأ بالهجوم على كورنيى نفسه٠ وحينما دخل فى خدمة الدوق الذى كان يكفل كورنيى ، تحول الى الدفاع عن كورنيى ضد أعدائه ٠ ثم استغل توليه رئاسة التحرير فى احدى الدوريات ، ونشر مقالا من ثلاثين صفحة هاجم فيه موليير كما نشر مقالين ردا على مسرحية موليير « **نقد مدرسة الزوجات** » كما أسلفنا ٠

ومن الجدير بالذكر ان موليير لم يحاول أن يرد على « دى فيزيه » ردا مباشرا ، ولكنه صوره بطريقة ســـاخرة فى كل من مسرحية « **نقد**

مدرســة الزوجات » و « مرتجلة فرســاى » مما زاد من سخط الكاتب الناشىء .

ومما يضاعف من فقدان الثقة في آراء « دى فيزيه » ويشكك فى أهدافه ، أنه حاول أثناء المعركة أن يعرض مسرحية له ، فلم يتمكن من الحصول على موافقة أى مسرح . ولم يجد أمامه سوى موليير . فسعى الى مصالحته لكى يساعده على عرض المسرحيــة ، وكانت بعنوان « **الأم اللعوب** » ويبدو أن الناقد « اللعوب » الذى يأكل على جميع الموائد ، جريا وراء المصلحة ، ظاهرة موجودة فى كل زمان ومكان .

كاتب ناشىء آخر ساقته الظروف الى مهاجمة موليير دون أن يكون بينهما عداء شخصى . كان يدعى « بورسو » كل ما هناك أنه لكى يتمكن من عرض احدى مسرحياته ، أوهمه كورنيى وهو على رأس المعارضين لموليير ، انه من الضرورى أن ينضم الى أعداء موليير . وقد أشار موليير الى هذا الكاتب اشارات صريحة فى مسرحيته « **مرتجلة فرساى** » .

ولا يفوتنا فى هذا الصدد أن نتطرق الى موقف كورنيى العدائى من موليير أثناء هذه المعركة ، وهو الكاتب الكبير صاحب الروائع الكلاسيكية المعروفة والأب الشرعى للمسرح الفرنسى . وكان الأجدر به أن يقف الى جوار موليير ويشد من أزره فى محنته التى تعرض كورنيى لمثلها قبــل ثلاثين عاما بمناسبة عــرض مسرحيــة « **السيد** » . وبخاصة ان نوع المسرحيات الكوميدية التى كان يكتبها موليير لم تكن تمثل مجالا للمنافسة بينه وبين كورنيى . هذا بالاضــافة الى أن موليير كان على علاقة طيبــة بكورنيى . فقد كانت فرقته تعرض مسرحيات كورنيى . كما قام موليير نفسه ببعض الأدوار فى هذه المسرحيات . ومن ناحية أخرى كانت بعض مسرحياته تعرض الى جانب مسرحيات كورنيى فى السهرة الواحدة .

فما سر الخلاف الذى تحول الى عداء ؟

بدأت العلاقات تسوء بين الكاتبين حينما قام موليير بعرض بعض مسرحيات كورنيى دون الحصول على تصريح منه . كما أنه استعار بعض أبيات من بعض مسرحيات كورنيى وأدخلها فى صلب مسرحياته هو ، بعــد أن حورها بطريقة ســاخرة ، وبشكل خاص فى مسرحيــة « **مدرسة الزوجات** » .

من أسباب الخلاف بين الكاتبين أيضا أن الفرقة التى كانت تعرض مسرحيات كورنيى فى ذلك الوقت كانت تعانى من ضعف فى تكوينها ،

وكان من المؤمل أن تنضم اليها فرقة موليير • ولكن ، بدلا من ذلك ، تمكن موليير من شراء اثنين من أكبر الممثلين في الفرقة المنافسة •

نضيف الى ما تقدم أن « توما كورنيى » شقيق الكاتب الكبير ، وكان هو أيضا كاتبا مشهورا ، ساءه موقف موليير ، وبخاصة أن الفرقة المتضررة كانت تعرض مسرحياته هو أيضا • كذلك توهم « توما » أن موليير عرض به شخصيا فى « مدرسة الزوجات » وصوره فى صورة ساخرة • المهم أن الشقيقين اتفقا على موقف العداء ضد موليير •

حاول كورنيى كما أسلفنا ، أن يحبط مسرحية « **مدرسة الزوجات** » فنظم حملة معادية ليلة الافتتاح • ولم ينس موليير هذا الموقف من كورنيى فناصبه العداء وكال له النقد والتجريح فى كل من مسرحية « **نقد مدرسة الزوجات** » و « **مرتجلة فرساى** » •

ومع كل فقد تمكن الكاتبان الكبيران من تجاوز هذه الخلافات التى لم تحل دون استمرار التعاون بينهما • فقد استمر موليير فى عرض مسرحيات كورنيى ، كما عهد كورنيى اليه بعرض مسرحياته الأخرى ، بل لقد تعاون العملاقان فى كتابة احدى الكوميديات الراقصة بعنوان « بسيشه » Psyché .

حققت « **مدرسة الزوجات** » لموليير ، كما قلنا ، نجاحا منقطع النظير حزب ضد كل من يزعجه تألق النجم الجديد الصاعد الذى كان قد عاد الى باريس من الريف منذ أربع سنوات • وكان يتمتع بحماية دوق أورليان وحظوة الملك الشمس ، وتأييد البلاط والنبلاء وبعض الكتاب والعامة بما ينبىء له بمستقبل مرموق •

كان أول الحاسدين أصحاب المهنة الواحدة كما رأينا ، لقد شاهد المنافسون فرقة موليير تتجرأ على تقديم احدى التراجيديات الرفيعة لكورنيى بأسلوب بسيط خال من المبالغات والتهويل • كما استمعوا الى الاطراء الذى وجهه اليهم موليير ضمن الشكر الذى خصه به الملك الذى حضر العرض • الا أنه أزعجهم أن يقوم الملك نفسه بتهنئة موليير شخصيا ويصدر أوامره على الفور بأن تستقر فرقته فى باريس ، تلك الفرقة النكرة التى لم يسمع أحد بأفرادها قبل تلك الليلة •

اذن لم تكن القضية قضية منافسة فنية موضوعية بقدر ما كانت ناتجة عن الغيرة التى تدب بين أصحاب المهنة الواحدة • وكان من الطبيعى

ان يقوى جانب موليير وبخاصة بعد أن انضمت لأنصاره احدى قريبات الملك • كما أمر الملك نفسه بمنح موليير معاشا محترما •

كذلك حظى الكاتب بتأييد الوزير « شـــابلان » المكلف رســميا بالاشراف على المصنفات الأدبية والفنية •

كانت هذه المعركة فرصة أمام موليير ليختار الأسس التى يعتمد عليها فى فنه •

أولا : فهو يركز على قيمة النوع الكوميدى ويعلى من شأنه ، فاثارة ضحك الناس أصعب من اثارة أشجانهم • كما أن الكوميديا ينبغى أن تكون فنا أخلاقيا يهدف الى اصلاح الناس ، ووسيلتها فى ذلك هو الهجاء المباشر ، لأن موليير يرفض التصوير المجرد غير الملتزم •

لذلك حدد موليير موقفه من القــواعد المشـــهورة • فهو يرى أنهـا جيدة • ولكنها ينبغى أن تخضع للفن المسرحى ومتطلباته •

وفى مفهــومه للفن الكوميــدى ، يحمل موليير على المتشددين فى تطبيق مبدأ المشاكلة • كما يبرر موليير البناء الدرامى لمسرحيته بأنه لم يكن وليد موقف مسبق وانما جاء تمشيا مع أهداف الكوميديا كما يراها •

وبذلك عاد موليير الى تسخير الوسائل التى كانت الكوميديا الكبرى قد ألغتها ، ورد للفكاهة استقلاليتها بتحريرها من نير العقل وسلطانه •

وأخيرا أعلن « موليير » أنه يعتمد على ذوق جمهوره فى الحكم على مسرحه ، وبذلك لا تكون المسرحية تعبيرا عن الكاتب الفرد وانما تعكس رأى الجمهور والمجتمع • وهكذا أعــاد موليير للضحك أصــالته بوصفه ظاهرة جماعيــة من أجل التحرر والانتقام ، كما سيؤكد ذلك فى أعماله التالية وبخاصة « طرطوف » •

مسرحية « طرطوف » :

تعد هذه المسرحية من أهم ابداعات موليير ان لم تكن أهمها جميعا ، مما يستوجب أن نقف عندها ليس بسبب خطورة القضايا التى أثارتها ، وانما أيضا لأنها تمثل فى حياة موليير الفنية بداية أسلوب جديد وشكل جديد من أشكال الكوميديا •

الهجوم على حملة المنافقين :

رغبة فى الرد على الفئات التى كانت توجه الحملة ضده فى معركة **مدرسة الزوجات** ، ولشن هجوما مباشرا عليهم ، استهدف موليير من خلال مسرحية « طرطوف » حزب المنافقين بالذات ، محاولا التنديد بسلوكياتهم ومخططاتهم .

والحقيقــة أن الكوميديــا لم تكن بمثــل هذا الطموح العظيم طول تاريخها . ذلك الطموح الذى يتمثل فى القيام بدور اجتماعى بل وسياسى الى حد ما فى المجتمع .

وتفصــــيل ذلك ان حزب المنافقين الدينى قام بتجميع العناصر المناهضة للاصلاح والتى تتــآمر من أجل تطبيق نظام اخلاقى متشدد ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، كان هذا الحزب يقوم بأعمال من شأنها أن تثير قلق الأحزاب الأخرى المتحررة . وكانت جميع هذه العنــــاصر المتزمتة تعمل فى جو من التنسيق . وكأن هناك من ينظمها ويوجهها . وكانت تسعى الى تطويق المجتمع الفرنسى داخل شبكة الجمعيات السرية . ومن ثم كانت هذه الجماعات تتسم بما توصف به المنظمات السرية من قوة ورهبــة .

كان مصدر قوة هذه الحملة هو أيضا مصدر ضعفها ، فطابع السرية الشديد الذى يغلف تصرفات أعضائها وتحركاتهم ترك المجال مفتوحا وعلى مصراعيه أمام التفسيرات والتــأويلات حول أهدافهم ومخططاتهم . ومن اليسير التدليل على أن ما يحركهم انما هى الأغراض الشخصية ، وليس الغيرة على الدين أو حماية العقيدة كما يشيع أعضــاؤها . لذلك كانت خطة موليير فى مواجهتهم ورفع النقاب عنهم ومن ثم كان اختياره ، فيما يتعلق بالمضمون ، لشخصية « طرطوف » .

المسرحيــــة

أسرة بورجوازية تتألف من الأب (أورجون) والأم (المير) وأم الأب (مدام بيرنيل) والابن (داميس) والابنة (ماريان) وشــقيق الزوجة

(لليانت) ثم الخادمه سليطه اللسان (دورين) • وأخيرا (طرطوف) وهو غريب بهر (اورجون) بورعه وتقواه فضيعه في بيته وجعل منه المرشد الديني للأسرة • ليتحول الى رقيب متسلط على رب الأسرة بالذات يحركه كيف يشاء•وسرعان ما ينقسم أفراد الاسرة الى معسكرين : معسكر (طرطوف) ويضم (ارجون) وأمه (مدام بيرنيل) ثم بقيه افراد الاسرة في المعسكر المضاد •

ويتحول (أورجون) عن قراره بتزويـج ابنتـه من (فالير) الذى يحبها وتحبه ، لكى يزوجها من (طرطوف) •

هنا تتدخل الام (المير) وتحاول أن تثنى (طرطوف) عن رغبته في الزواج من (ماريان) الا أن طرطوف ينتهز الفرصة ليعبر لنزوجة عن شعوره الحقيقى نحوهـا ويغازلها • وحينما تخبر الزوجـة (أورجون) بحقيقة (طرطوف) يرفض أن يصدق بل ان (داميس) الذى كان مختبئا وسمع ما بدر من طرطوف مع أمه ، لا يكون نصيبه الا التقريع والتوبيخ من أبيه الذى يطرده شر طرده ، وذلك بعد أن قام (طرطوف) بالدجل على (أورجون) ممثلا دور الورع التقى الذى يجـد في ظـلم الآخرين وإتهامهم له غاية مناه على طريقة الملامتيـة •

هنا تضطر (المير) الى اللجوء الى الحيلة لتجعل زوجها يرى بعينيه ويسمع بأذنيه مغـازلة طرطوف لها • وتدعو طرطوف لمقـابلتها بعد أن تخفى زوجهـا في الحجرة تحت المنضدة • صحيح أن أورجون استغرق وقتا طويلا لكى يدرك الحقيقة ، لكنه على أية حال فهم في النهاية • ولم يكن من السهل عليه أن يتخلص من طرطوف بعد أن كان قد وهبه كل أملاكه بل واسـتودعه أوراقـا تدين أحد أصـدقائه المطلوبين للعدالة • ويصبح (طرطوف) هو السيد الآمر ، بل انه لا يتورع عن القيام بطرد أرجون من بيتـه والابلاغ عنـه • ولكن لحسن الحظ ، يحاط الملك علما بتآمر طرطوف • وحينما يأتى طرطوف للقبض على أورجون بصحبة شرطى الاحضار والضبط ، يقوم هذا ، بدلا من القبض على أورجون ، بالقبض على طرطوف نفسه بأمر من الملك •

طرطوف في الواقع منافق دنيء الأغراض ، وفى الوقت نفسه داعيه للتقشف والزهد ، وقد وضع موليير مواجهتـه شخوصـا ، صريحـة ومتحـررة (ليبرالية) على النقيض منه • فموليير في الحقيقـة يقابل أو يعارض بين اسلوبين من أساليب تفهم واستيعاب القيم الأخلاقية في

الدين والعقيدة : الأول يتميز بالتسامح واحترام حرية الغير مركزا على الناحية الشخصية فى الحياة الدينية ، والثانى متطرف متشدد يقوم على رفض متع الحياة الدنيا والامتثال الكامل لمتطلبات العقيدة فيما يختص فقط بالآخرة ، وهو يجعل الأول صادقا صريحا ، والآخر شبيها بطرطوف. وعلى ذلك النحو أصبح كل دعاة التطرف والتعصب ، أى جميع أنصار الحملة ، يوصفون ضمنيا بالنفاق .

فى هذه المعركة كان يقف الى جوار موليير جمهوره ، والتمييز الذى ساقه Cléante فى المسرحية بين المؤمنين الاتقياء وبين المنافقين يعبر عن رأى الجمهور .

ولا نتعرض هنا لموقف موليير الشخصى ورأيه الخاص الذى قد يكون أكثر حزما . فليس من المفروض أن يتخذ الكاتب من المنصة منبرا لبث آرائه الشخصية وذلك لأسباب جمالية أو اصطاطيكية ، هذا ان لم يكن وراء ذلك أيضاً اعتبارات الحذر والحيطة . فبالنسبة لموليير ، الكوميديا تعبر عن أخلاقيات جماعية ، والضحك هو رد فعل عام يصدر عن الجماهير العريضة ، ومن ثم فان الموضوعية ومهمة التعبير عن الرأى العام يغلب على محاولة التعبير عن الشعور الشخصى .

ومع ذلك فان طابع الهجوم والهجاء الذى يميل اليه موليير يجعله لا يتردد فى أن يعتمد فى بناء شخوصه على أمثلة حية . ولا يعنى ذلك أن طرطوف صورة لها أصل فى المجتمع ، فموليير يرفض مثل هذه الواقعية الضيقة . ولكنه لا يرى حرجا فى أن يكتشف الجمهور بنفسه ، خلف بعض التفصيلات أو الصفات التى يسوقها فى الشخوص ، حكاية شهيرة أو شخصا معروفا . وعلى هذا النحو فان طرطوف يصبح بذلك صورة مجموعة من الأفراد، فالناس أمام طرطوف يذكرون أسماء ويعرفون قائل هذه العبارة أو تلك من عباراته ، أو فاعل هذه الفعلة من أفعاله ، كأن يكون ذلك واعظا من الوعاظ المتطرفين أو مغامرا من المحيطين بالوزير Colbert أو قسيسا فى الحى الذى يسكن فيه موليير ، حاول التسلل ، كما فعل طرطوف ، الى احدى الأسر الشريفة .

وقد تحدث موليير فى خطابه للملك عن «الشخوص الأصلية الشهيرة للشخصية التى أراد رسمها » .

وهكذا جاء بناء شخصية طرطوف فيه من التكوين ما يكفى لتحقيق حياة مستقلة له ، وفيه من الاقتباس من الواقع ما يكفى ليكسبه الطابع

العام للنموذج الاجتماعى ، ولكن فيه أيضا ، بما يكفى من الوضوح ، من الاستعارات حتى نتمكن من تحديد الفئة الاجتماعية التى يعكسها ويعبر عنها ٠

فى الوقت نفسه يلبى موليير رغبته فى الهجاء والميل الى الهجوم من ناحيــة ، ومن ناحيــة أخرى يلبى متطلبات الفن الكوميدى دون أن يطغى جانب على آخر ٠

ان موليير بهجومه على طائفة الدراويش من زاوية النقـد الأخلاقى والهجاء المباشر ، كان يهاجم حزبا قويا اضطر الملك نفسه الى مهادنته ٠ لذلك كان لابد من الانتظـار أربعــة أعوام (١٦٦٤ الى ١٦٦٩) حتى يحصــل على تصريح بعـرض المسرحيــة على الجماهير ٠ ان حظـر تمثيل طرطوف ، وهو الحظر الوحيد فى تاريخ المسرح فى القرن السابع عشر ، لدليل قوى على أن القضية كانت على قدر كبير من الخطورة ، وأن الجدل كان عنيفا وأن سمعة الدين كانت معرضة للخطر ٠

ان محاولة التوفيق بين موليير وبين العقيدة النصرانية السمحة ، ومحاولة اخضــاع مسرحيته للأصول الكلاسـيكية التجريدية ، كل ذلك لا يجعلنا ننسى أن مسرحية طرطوف هى فى المقام الأول مسرحية هجائية ملتزمة ٠

طرطوف شكل جديد من أشكال الكوميديا :

على مستوى الفن ، تمثل طرطوف أسلوبا جديدا فى فن موليير ٠ فحتى ذلك الحين ، كانت مسرحياته التى تعتمد على اصطاطيكا الفارس كما أسلفنا ، تدور حول شخصية واحدة مع المبالغات فى التصوير والاضحاك ٠ أما **طرطوف** فهى مسرحيــة أكثر توازنا وزع فيها الكاتب اهتمامه على مختلف الشخوص ٠ انها صورة أسرة اضطربت حيـاتها بسبب دخول شخص غريب فيها ، لذلك لم تعد المسرحية تعرض فى مكان عام ، وانما داخل بيت بورجوازى ٠ فقد تحول موليير عن عادته فى جعل الأحداث تدور فى ساحة عامة فجعلها داخل بيت السيد أورغون ٠

هذه التغييرات العامة انعكست على بناء المسرحية ، فموليير لم يأخذ من أسلوب « الكوميديا الراقية » فى مسرحية **مدرســة الزوجات** سوى

بعض العناصر الخيالية · أما بالنسبة للباقى فقد ظلت الحبكة تدور حول شخصية أرنولف · أما فى **طرطوف** ، فهو يستخدم حبكة ذات خيوط متعددة تتشابك خلال المسرحية ·

فالعرض المبدئى **Exposition** أو التقـديم يصور لنا الأسرة كلها منقسمة الى حزبين · ولكننا لا ندرى بالضبط الموضـوع الذى سيفجر الصراع · فى البداية نجد أورغون الخاضـع لسيطرة طرطوف هو الذى يجذب الانتباه · غير أن قراره بتزويج ابنته « ماريان » من طرطوف يجعل من هـذا الزواج الموضوع الرئيسى الذى يحـرك الفصل الثـانى بأكمله ويستدعى تدخل ألمير **Elmire** الزوجة ·

وما أن تدخل هذه فى الموضوع طرفا حتى تصبح علاقتها بطرطوف وحبه لها مركز الاهتمام·حتى اللحظة التى يتمكن فيها دهاء ألمير **Elmire** من أن يرد أورغون المخدوع الى مركز الاهتمام ووضـعه وجها لوجه أمام صفيه وخليله الذى لم يفتأ يمتدح خصاله الحميدة طوال الفصل الأول ·

وهكذا ، وبدءا من الموقف الافتتاحى وحتى الصراع الأخير ، يتنقل الاهتمام من شخص الى آخر ليعود مرة أخرى الى رب الأسرة · هذه المرونة التى تتسـم بها الحبكة ساعدت كثيرا فى بلورة الأسلوب الجديد الذى نهجه موليير فى هذه الكوميديا ·

ومن ناحية أخرى فقد وجه نقد كثير الى نهاية (**طرطوف**) باعتبارها نهاية تخرج كثيرا على مواصفات المشاكلة ، فهى غير معقولة : فقد رأى أصحاب هذا الرأى أن تدخل الملك عملية مصنوعة المقصود بها انهاء دراما بنهاية الكوميديا · ذلك أنهم نظـروا الى هذا التدخل الخارق **deusex machina** بوصفه وسيلة،وكان ينبغى أن ينظروا اليه من زاوية أهداف موليير ومقاصده من ورائه · ان موليير قادر وأقدر من غيره على أن يدبر لهذه المسرحية نهاية عادية ، ولكنه هنا يلجأ ، قاصدا متعمدا ، الى نوع من الخوارق · انه بذلك يقدم الشكر والامتنان الى ولى نعمته الملك ، لكنه يشركه أيضا فى المعركة التى يشنها ضد حزب المنافقين · نضيف الى ذلك أن موليير حينما يضع فى مواجهة العالم الواقعى عالما آخر يحكمه النظام والعدل ، وفيه يدان المنافقون ، فانه بذلك يظهر فى وضوح وجلال ، الانتصار الأمثل للعدل وللأخلاق ، بصورة ما كان يستطيع تحقيقها لو أنه لجـأ الى خاتمة لا تنهى سوى الحبكة وحدها · لقد أراد أن يضع نهاية للقضية نفسها وليس للمسرحية فحسب ·

أما فيما يختص بتصوير الشخوص ، فقد جاء أكثر عمقا وثراء بالنسبة للمسرحيات السابقة • ولعل أبرز هؤلاء الشخوص جميعا شخصية « المير » زوجة « أورجون » ، فهي زوجة وأم تحب الحياة الراقية، وهي شريفة بفطرتها وطبعها دون بطولية وبلا غرور أيضا • وكل شيء بسيط وميسر وواضح أمام هذه المخلوقة الممتازة • الحقيقة أن موليير لم يصور لنا الزوجة بمثل هذه الرقة والعذوبة الا في هذه المرأة الشابة الجميلة الرقيقة الساحرة •

في مواجهة الشخوص التي يتعاطف معها الكاتب والجمهور • جعل موليير حزب الشخوص التي تثير السخرية • وهنا أيضا يتجلى اهتمامه بتجديد البناء الدرامي في مسرحيته ، وكذلك طبيعة الكوميديا ، ففي شخصية – Orgon التي يؤديها موليير ، من السهل أن نتعرف على ملامح شخصية Saganarelle القراقوزية ، فهو دائم الابتهاج سعيد بنفسه ، على ثقة دائما من أنه على حق حتى في الوقت الذي تنصب له فيه شباك هلاكه • وهو أيضا متسلط مستبد ديكتاتوري حتى درجة القسوة كما أنه عنيد • وأخيرا فهو أيضا جبان لا نخوة له ولا كرامة • وهو من بين جميع شخوص المسرحية الذي ينتمي أكثر من غيره الى اصطاطيكا الفارس : فحضوره يجعل الدراما عبثا وتهريجا ، ولكنه هنا يعد تجديدا أو نمطا جديدا • فمن العجوز المتصابي المتيم نجد أمامنا رب الأسرة المهووس الذي يستبدل بالتجاوزات والفوضى التي تنشأ من أنانية (Saganarelle) سوء استعمال السلطة الأبوية ، انه نموذج جيد لبناء الحبكة سوف يعود الى استخدامه موليير دون انقطاع •

كذلك طرطوف جاء تصويره جديدا في نوعه ، فهو أولا انسان متناقض • ومن ثم يثير السخرية • ان هذا المغامر الخطير نذل ، جبان ، حقير • واذا كان قد تمكن من التأثير على أورجون الساذج ، فان شخوص المسرحية الآخرين بما لديهم من رفاهية في الشعور وبما يتمتعون به من حصافة ، ظلوا بمناى عن تأثيره وألاعيبه ، بل أكثر من ذلك ، فهم يرفعون النقاب عنها ويكشفون حقيقته • وهو وان كان قويا ، واذا كان قد استطاع أن يحقق غرضه في الاستقرار داخل هذه الأسرة والاستيلاء على ثروة ربها ، فهو من ناحية أخرى يبدو ضعيفا عاجزا عن مقاومة نزواته الحسية • فهو أمام المير Elmire يفقد رشده ويستسلم لحركات وايماءات غريزية مبتذلة • يحاول بعد ذلك أن يجد لها ، بطريقة أو بأخرى ، ما يبررها • وهو في الوقت الذي يثير فيه الضحك من شخصيته ، يوحي بالخوف بشكل غامض • فهو يتمتع بذكاء حاد ، وقدرة عجيبة على تقليد

المتدين التقى الورع ، بالاضافة الى حصافة فى معرفة سلوك ضحيته ، وفن فى تسخير المظاهر والظروف المحيطة ٠

هناك أيضا ما هو أكثر من ذلك ، ان موليير يرفض أن يكشف لنا عن حقيقة طرطوف ٠ ان طرطوف الشخصية الرئيسية فى المسرحية ، لا يعرفه المتفرجون الا من خلال ما يقال عنه وما يفعله أمام الآخرين ٠ اننا لا نراه أبدا وحيدا ، لا نراه أبدا فى حوار مع نفسه أو فى مشهد صراحة واعتراف ٠ وهو أسلوب جديد ونتيجة باهرة : شخصية تظل طوال المسرحية دون أن نسبر أغوارها تماما ، دون أن ندرك سرها ٠ بشكل كامل ٠ ما الذى يدفع طرطوف الى هذه التصرفات ؟ وما شعوره الحقيقى فيما يتعلق بقضية الدين ؟ من المستحيل أن نقدم اجابة ، ولكن فى هذا الغموض ، تكمن قوة الشخصية : لأنه اذا أبان عن نفسه أكثر من ذلك لصغر حجمه وتضاءل أمامنا ٠ ان الشخصية تثير قلقنا لأن أهدافها ومخططاتها تظل طى الكتمان ، وهى بذلك تخرج عن اطار المسرحية ، وتتجاوز حدود الفصول الخمسة ، وتكتسب بعدا شيطانيا ، وان الضحك الذى يتفجر من بعض هنات هذه الشخصية ونقائصها دليل على محاولة التحرر والانتقام أمام هذا التهديد الخطير ، اذ يمكننا أن نخلص من ذلك الى أن مسرحية طرطوف هى :

- تصوير شخصية بغيضة
- هجاء اجتماعى
- غرض أخلاقى

« تجتمع كلها فى تحذير ، الضحك فيه هو القناع » ٠

تلك هى الاضافة أو الحداثة الرائعة فى مسرحية (طرطوف) فى عصره : « كوميديا راقية » لا تلجأ الى الفارس الا فى القليل النادر ، ولا تتضمن شيئا من كوميديا الحبكة ، تجدد وظائف الضحك وتبسط أساليبه ، تعرض صورة فريق من المجتمع يتحلق شخصية محورية قصد الكاتب عدم حصرها فى حدود الحبكة وايصال الدرس الذى يريده الى قلب الجمهور ٠

بعد طرطوف :

كانت السنوات الأربع التى جاءت فى أعقاب العرض الأول لمسرحية « طرطوف » هى سنوات النضج والقمة بالنسبة لموليير ٠ فلم تتمكن

المعركة التي انخرط فيها بسبب حظر عرض **طرطوف** من أن تحول دون أن ينكب موليير على الانتـاج الغزير بكل طاقته من التنوع الملحوظ في المصادر وفي الأشكال : فمن الخطأ أن نحصر موليير في اطار صيغة واحدة من صيغ الكوميديا ٠ ولكن من الملحوظ أنه لم يكن يدع فرصة الا واقتنصها بأى شكل في هذه المعركة الكبرى ٠ فقد استمرت المعركة موصولة بحيث لا تخلو مسرحياته الأثيرة الى نفسه من الملامح التي يمكن أن نرجعها الى موقف الحظر الذى فرض على **طرطوف** ٠

مسرحيـة « دون جوان » :

كان أول رد على المنافقين الذين حظروا عرض « **طرطوف** » هو عرض مسرحية « **دون جوان** » (يناير ١٦٦٥) ٠ وهذه المسرحية ليست كوميدية كبرى مع أنها تتكون من خمسة فصول ؛ لقد كتبها نثرا وعاد فيها موليير الى دور Sganarelle ٠وهذا العود له مغزاه : انه يدل على أن موليير عاد الى أسلوب الفارس ٠ يتجلى ذلك من الطريقة التي استغل بها موليير الأسـطورة ، لقـد كان موضـوع (**دون جوان**) في ذلك العصر موضوعا ناجحا ، فجميع الفرق في باريس كانت تدخله في برنامجها ٠

كان مسرح Hôtel de Bourgogne يقـــدم **دون جـوان** للمؤلف Villiers وهى تراجيكوميديا على الطريقـة الأسبانية ٠ أما الفرقـة الايطـالية ، فعلى النقيض من ذلك ، كانت (**دون جـوان**) التي عرضتها مزيجا من الخيالية المسرفة والجد والتهريج وذلك بفضل المبالغات التي يقوم بها أرلوكان ٠

لذلك ، فحينما تناول موليير (**دون جوان**) ، حاول أن يستغل هذا النجاح ٠ ولعل ذلك جاء بناء على طلب من أعضاء فرقته ٠ لكنه جعل منها سلاحا أو عدة حرب ٠ لقد احتفظ في المسرحية بعنصر الخوارق المرتبط بها ، لكنـه قصره على الخاتمة ٠ كما ألغى العنـاصر التراجيكوميـدية في الأسطورة ٠ وعلى شاكلة الايطاليين ، ركز على الجانب الكوميدى ٠ وأخيرا أطلق العنان لنفسه مع المضمون (القصـة) ومزج بالمشـاهد التقليدية جوانب جعلت من دون جوان صورة معـاصرة وهجوما ضـد الدراويش والمتنطعين في الدين ٠

أما بناء المسرحية ، فقد اتسم بالحرية نفسها والرغبة نفسها فى تغليب الجانب الفارسى . فليست المسرحية فى الواقع كما هى الحال فى (**طرطوف**) ، حبكة دقيقة تتطور بشكل واقعى وتحاول تسليط الأضواء على جميع الشخوص . ان (**دون جوان**) تتألف من سلسلة من اللوحات المتتابعة المتجاورة . فالكاتب لا يسعى الى تحقيق الترابط الداخلى بقدر ما يسعى الى تحقيق « التأثير التراكمى » ، وكل ذلك خدمة لشخصية واحدة ، طبقا للطريقة السابقة على (**طرطوف**) ، أو بمعنى أصح ابراز الثنائى دون جوان / سجاناريل . أما الشخوص الأخرى فهى جميعا مرسومة بطريقة سريعة : الفير Alvire باخلاصها ، « الدون لويس » وحبه للشرف ، الفلاحون والدائنون لا يظهرون الا فى لحظة محددة ليكشفوا الى أى مدى بلغت زندقة السيد وسفالة الخادم (التابع) .

ولا شك أن دون جوان ليست شخصية جذابة محبوبة . ان المتفرج الحديث يشعر بالحرج فى حكمه على الشخصية بسبب شهرتها وما اكتسبته من هالة رومانسية بوصفها شخصية متمردة . ان المتفرج يكتشف فى بطل موليير « السيد العظيم الفاسد » الذى جمع الكاتب ملامحه وعناصره حتى من البلاط ، أنيق وجيه يتدفق شبابا وحيوية لكنه أنانى عديم الشعور مريب شكاك . صحيح أنه لديه جرأة معينة ، لكنه لا يتمتع بأى عظمة حقيقية ، ملحد يتهجم على المقدسات . انه صورة للأخلاقيات المنهارة التى تسمى الارستقراطية الساقطة التى تتعالى على القوانين بقدر ما تخرج على كل القوانين . ذلك هو دون جوان الذى صوره موليير بطريقته المعتادة ، فجعل مكان الأسطورة صورة للعادات والأعراف التى أصابها الفساد فى عصره .

أما سجاناريل التابع فهو شخصية مهمة أيضا ، مثل سيده الذى لا يبرحه تقريبا ، ليس جذابا أيضا لأنه ليس الرجل الهمام الشريف الذى نظنه أحيانا . انه خادم فاجر داعر يجد متعته فى سرد رذائل سيده ، ويبدو أنه يكن له اعجابا عميقا . ولعل تكافؤهما يثير التساؤل ، فسجاناريل يتحدث الى دون جوان فى حرية لم نعهدها عند أى خادم . انه شريكه المتواطىء معه . واذا كان يدعو للأخلاق الحميدة فانما يفعل ذلك بطريقة غبية لا تخدم الأخلاق . هذا حينما لا يكون فى تصرفه هذا دافع الى انتهاك المقدسات من الطرف الآخر .

وحتى هنا أيضا يبدو من الصعب الحكم على المسرحية . ما أهداف موليير من وراء كتابتها ؟ فلا الخادم ولا السيد هو الناطق بلسان الكاتب ،

فهو لا يحب هذا الفسق المعربد ولا انعدام الشعور هذا ، بل على العكس من ذلك ، لقــد استغل الموضــوع ليصور شكلا من أشكال الأخـلاقيات القبيحة تصويراً حيـاً ٠

ان الثنائي دون جوان / سجاناريل هو تجسيد لطرطوف ٠ ولكن التصوير هذه المرة جاء من الداخل ٠ ان طرطوف كان « يكشر عن أنيابه » يعلن الظاهر ٠ أما هذان الداعران فهما يمثلان ما تحت السطح ، « مستور اللعبة » أو الباطن ٠ ولقد كانت جرأة غريبة من موليير أن يمزج بالتهريج نقد الأدلة على وجود الخالق ، وتنصيب أبله للدفاع عن الدين ٠

ان أهداف موليير الهجوميــة أوضــح وأكبر ، وذلك على مســتوى الكلمات أكثر منها على مستوى تصوير الشخوص ٠ ان العبارات التى تصدر عن «دون جوان» و «سجاناريل» ، بصرف النظر عن شخصيتهما هى تجـديف وتهجم على المقدســات ٠ وانه لما يثير الحيرة أن يجعل موليير شخوصا لا يحبها تتقول عبارات تسير فى اتجاه معركته وتهاجم أعداءه ٠

ان عناصر الأسطورة والصورة والمعركة لم يكن المزج بينها مزجا كاملا ، والصورة ينقصها الوضوح ، ولكن فى مثل هذا الغموض تكمن قوة الصورة السحرية ٠

عـــدو البشر :

بهذه المسرحية التى عرضت فى يونيو ١٦٦٦ (كتبها عام ١٦٦٤) دفع موليير بالكوميديا الى حدود الدراما ، فقد أضفى على الضحك هنا وظيفة جديدة ، لأنه أحاط شخوصه بدرجة من الغموض جعلت من غير الممكن اصدار أى حكم أخلاقى بشأنهم ، وجعلت من الصعب ادراك المغزى الحقيقى الذى ندركه عادة فى اطار الكوميديا الصريحة ٠

ومع ذلك فمسرحية **عدو البشر** هى أولا كوميديا فى اطار الأسلوب الجديد الذى بدأه موليير بمسرحية **طرطوف** ٠ فنحن نجد فيها الاهتمام نفســه بتركيز الحدث وتوازنه ، والبناء نفســه : الكشف عن طبيعة الشخصية الأساسية بمواجهتها بعقبة حب لا يتلاءم مع مزاجها ، لذلك نجد فيها الاهتمام نفسه بتقديم كل شخصية ، والرغبة نفسها فى الوصول الى الواقع عن طريق تصوير جو أحد البيوت ، ولكنه ليس بيت أورغون من الداخل ، بل قصر مفتوح على العالم ، قصر احدى وجيهات المجتمع الراقى ٠

وعلى المستوى الفنى فان المسرحيتين تتشابهان ، غير أن التوازن المحقق مختلف جدا . ان عدو البشر أعلى فكريا ، وهى أقل فى الكوميديا الصريحة ، شخوصها من العسير فهمهم على حقيقتهم ، وهى مسرحيــة عميقة تثير الحيرة ، لذلك كله فهى من النوع الذى يعجب العارفين من النقاد وأهل العلم ، وليست من النوع الذى يروق الجماهير العريضة .

و (عدو البشر) كوميديا أيضا من ناحية أن موليير أراد أن يجعل منها هجاء للعادات والتقاليد فى عصره . هذا الجانب الذى لم يتنبه اليه الكثيرون يبرز ضخامة عدد الشخوص .

ان صالون « سيليمين » يقدم لنا مجموعة كبيرة من الشخوص . كما أن الغيبة أو النميمة التى تجرى على لسانها تعرض لنا أنماطا أخرى كثيرة لا تظهر على منصة التمثيل . وبذلك فان هذه الشخوص الماثلة فى الخلفية ليست مجرد زواق أو مادة للمناقشات ، وانما هى جزء مهم يدخل أيضا فى تشكيل مادة المسرحية : هجاء أوضاع العصر .

كذلك ينبغى أن نضيف قضية العدالة ، فليس من قبيل المصادفة أن تقوم الحبكة حول موضوع قضية خاسرة . ان البطل بصراحته الشديدة يخلق لنفسه الأعداء ، وهؤلاء الأعداء يتآمرون ويتكاتفون وباختصار فهم « ينظمون حملة ضده » .

ان البطــل ينــدد بالوشاية والنميمة والخيــانة بصورة شديدة ، وبذلك فان مسرحية (**عدو البشر**) ليست غريبة على معركة (**طرطوف**) . بل لعل الجانب الهجائى كان يدور فى خلد موليير حتى قبل أن يفكر فى تصوير « نموذج بشرى » . وليس من المستبعد التفكير فى أن موليير قد اختار أبطالا لمسرحيتــه فى صورة عدو للبشرية وامرأة نمامة ، واطارا لمسرحيته صالونا أدبيا لان ذلك يتيح له فرصة كبيرة ليهجو فيها المجتمع الراقى بشطحاته فى السياسة ، وصلفه البغيض وما يكمن فى أعماقه من قسوة وغلظة .

ويبدو ان موليير أراد أن يســتغل فى وقت واحد جميع امكانيات الفكاهة : الابتســامة التى ترتسم على الوجوه وهى تنصت الى محادثــة فكرية ، والسخرية التى يدين بها غرور « أورونت » أو تفــاهة النبلاء الصغار ، والضحكة الجادة التى تصدر عن الحقد الذى تشعر به نحو نفاق أرسينوويه Arsinoé التى تعامل كطرطوف باعتبارها صورة له ، ثم

بنوع خاص ضحكة من نوع جديد يفجرها البطل « السست » الذى يثير السخرية دون أن يكون على خطأ بالمرة ٠

فى ذلك تكمن الحداثة الكبرى التى جاء بها موليير فى هذه المسرحية ٠ فالضحك لم يعد سلاحا فى معركة ، لم يعد مرتبطا برد فعل معارض فى مواجهة شخصية سخيفة ٠ إلضحك لم يعد أسلوبا يعتمد على التبسيط أو التضخيم بشكل يثير الضحك ، انه أحد العناصر التى تدخل فى الوقت نفسه مع غيرها ، فى تشكيل كل شخصية ، كما تدخل فى تركيب كل انسان ٠ فمن فى الحياة لا يتضمن بعض الجوانب التى تثير السخرية ؟ ٠

فى هذه المسرحية يلتقط موليير الجانب المزرى فى الشخوص دون أن يرجع اليه بقية الشخصية ، دون أن يلغى تعقيدها البشرى ، لذلك فمن غير المجدى أن نحاول معرفة من على حق ومن على خطأ ٠ فكل شخصية فيها جانب الحق والجانب المزرى ٠ وأن قيمة الشخوص لتكمن فى هذا الغموض ، فى هذا « اللا تحديد » الخلقى والأدبى ٠

وهكذا فان السست شخصية كوميدية وانسانية الى أبعد الحدود « فى ذات الوقت » ، كوميدية لا جدال فى ذلك : فهو يثير الضحك فى أغلب الأوقات بسبب ما تتسم به معاركه من مبالغة وفجائية (كالعاصفة) ٠ وهو ذو عقلية معارضة ٠ يريد أن يكون على صواب والجميع على خطأ ٠

انه إنسان ذو شجون ، يتأثر بسرعة ، غير متكيف مع العالم ومع الحياة فى المجتمع ٠ حدته واندفاعه يضعانه فى مواقف صعبة بحيث نشعر نحوه بالتعاطف ، مع السخرية منه فى ذات الوقت ٠ فمن المؤكد اذن أن الكوميديا فى الشخصية تنبع من المواقف التى تضع فيها نفسها أكثر مما تصدر عن طبع الشخصية نفسها ٠ ولكن اذا كان السست شخصية معقدة ، فان موليير مدين بذلك لنفسه ٠ ان السست الذى أرهقته الهموم ، وهده الاحباط ، وشعر فى أعماقه بالبغض الشديد حيال المجتمع ، انما هو جانب من شخصية موليير ، موليير الذى حظروا له (طرطوف) موليير الذى يشعر ببغض حزب كامل من المجتمع ٠ انه تحت عبء الهموم والمصائب العائلية ، يشعر أنه أصبح عدوا للجميع ، ولكنه أيضا يشعر بالسخرية التى يبعثها مثل هذا السلوك ٠

من هذه الزاوية يمكن أن ندرك العلاقات التى تربط « ألسست » بمن سبقه من الشخوص التى قام بأدائها موليير نفسه . الغيرة والخشية من عدم حب الآخرين له ، والخوف والمعاناة التى تنشأ عن ذلك ، والعناد والاصرار والميل الى هجاء انتقاليد الشائعة فى عصره ، هذه الملامح المتفرقة الموزعة على شخوص (سجاناريل) و (أرنولف) و (أورجون) نجدها مرة أخرى مجتمعة فى ألسست . غير أن موليير فيما مضى كان يرسمها بطريقة الفارس من خلال شخصية تهريجية بغيضة ، لذلك لم تكن هذه العلاقات واضحة تماما . أما ألسست ، بتصويره الدقيق المرهف ، فانه يساعدنا فى فهم جانب من انتاج موليير .

ان الكاتب / الممثل كان دائما يصوغ شخوصه انطلاقا من ذاته ، ولكنه أيضا كان يفعل ذلك بحس ساخر لا يتخلى عنه حتى وهو يصور نفسه . فى **(عدو المجتمع)** لم يكتف موليير بتعمق الشخصية التى يقوم بأدائها وحدها ، بل انه كما فعل فى (**طرطوف**) يعكف على جميع الشخوص محاولا أن يحفظ لها التعقيد والغموض اللذين تتسم بهما شخصية ألسست .

مثلا فيلانت الذى يقال عنه تارة انه المتحدث بلسان موليير وتارة أنه مداهن جبان ، فى الحقيقة هو لا هذا ولا ذاك . انه صورة رجل عاقل ، صديق صدوق مخلص ، يعتنق فلسفة القبول والفضيلة الممكنة . ان يكن على خطأ أو صواب فيما يقول فهذا شىء لا يهم موليير كثيرا ، لأن هدف موليير هو أن يضع فى مواجهة (السست) الصعب المراس (فيلينت) العاقل المرن ، وربما لأن موليير أقرب الى الأول ، فانه يشعر بشىء من الاعجاب نحو الثانى ؟ ان موليير ، كعهده دائما ، لا يفرض علينا أى اختيار .

وبالمثل شخصية (سيليمين) . هى أولا صورة لنمط اجتماعى من العصر ، الغانية التى تحب الأضواء والمعجبين . ولكن موليير أضفى عليها لمسات من الفتنة والفكر ، وواضح أنها تجتذبه كما تجتذب أى متفرج . هى فى العشرين وتريد أن تحيا حياتها . وهى لا تستطيع أن تمنح ألسست ما يريد ، فلماذا ننحاز إلى صف ألسست ونلومها على ذلك ؟ انها تمثل جانبا ايجابيا فى حياة المجتمع وفى الأخلاق ، جانب الصراحة مع النفس . وهى الشخصية التى يضعها موليير أمام أرسينوويه . وعن طريقها يحمل على النفاق وتصنع الحياء . انها واحدة من وجيهات المجتمع الفاتنات اللاتى يمثلن زهرة الحياة وزينتها وفتنتها أيضا .

وهكذا ، فان الحداثة الكبرى فى هذه المسرحية تكمن فى أن الكاتب يرفض أن يدافع عن الأبطال ويحدد جانب المسئوليات ، ففى قصة الحب هذه ، من المستحيل الوفاق بين عدو البشر الحزين المكروب دائما الذى يثير سخرية من حوله والذى يحب بكل عمق ولكن بشطط وعنف ، وبين « الغندورة » التى تسعد بحب الآخرين لها وتلهو بذلك • ولكن موليير يعرف تماما أن الخطأ ليس فى هؤلاء الشخوص ، ان الخطأ يتجاوزهم الى طبيعة الأشياء والخلائق : لذلك فهو لا يحمل على أحد • حتى شراسة أرسينوويه وحقدها تجد عند موليير ، لانها تحب ألسست ، عذرا وصدى مأساويا •

ان جميع هؤلاء الشخوص ممهورون بالوحدة أو الخوف من الوحدة• وأن مثل هذه الاسطاطيكا لقريبة من « الدراما » • ولعل خاتمة المسرحية كانت ستتحول بها الى نهايه أليمة ، لولا أن موليير ركز على جانب الغلو والمبالغة فى أقوال ألسست التى تنتزع الابتسامة ، فظلت المسرحية كوميدية ، وفى ذلك يتجلى مزاج موليير فى أنه ركز فى هذه الشخصية الممزقة على جوانب الفكاهة فى السلوك أكثر من جوانب المعاناة والعذاب •

الكوميديات الراقصة Les Comé-dies Ballets

لم يقتصر انتاج موليير الكوميدى على الفارس و «الكوميديا الكبرى» لقد طلب اليه الملك تقديم بعض ألوان الترفيه والتسلية فى احتفالات البلاط ، فوضع موليير عام ١٦٦٤ شكلا جديدا هو « الكوميديا الراقصة » التى ستصبح فيما بعد اطارا لكثير من أعماله • وكان قد اخترع هذا الشكل عام ١٦٦١ بعرض مسرحية (**المزعجون**) حينما تراءى له أن يمزج متع الباليه ، وكانت شائعة حينئذ فى حفلات البلاط ، بمتع الكوميديا الكبرى • وفى عام ١٦٦٤ اتسع الاطار الشكلى وأضيف الغناء الى الباليه• وسرعان ما قامت الآلات بزيادة بهاء العرض ورونقه ، فأصبحت الكوميديا الراقصة هى نقطة الالتقاء لسائر فنون العرض الدرامية فى صيغة مبتكرة • وكانت تروق الملك • واذا كان موليير قد كتب هذه المسرحيات « حسب الطلب » فلا يعنى ذلك أنه كان يقوم بهذا العمل ضد رغبته • بل كان هو شخصيا مقتنعا به ، بوصفه فنانا وشاعرا وحساسا لما تتضمنه الموسيقا من آيات الجمال والبهاء ، فكرس لها جانبا كبيرا من فنه ومن موهبته •

قدم موليير من الكوميديات الراقصة مجموعة كبيرة من المسرحيات كان آخرها مسرحيه ، (امفيتريون) التى لم ينس أن يسخر فيها من حزب المنافقين فكانت صفعة على الماشى لأعداء مسرحية طرطوف التقليديين .

كانت (امفيتريون) انتصارا لموليير بوصفه صانعا لمتع الملك . ومع ذلك فان **طرطوف** ما تزال ممنوعة . وموليير يشعر بتزايد العداء من جانب قسم كبير من الرأى العام . وعدو البشر لم تشف غليله . ان النجاح الذى حققه ويبدو باهرا ، هو فى الحقيقة نجاح منقوص لأنه يعتمد على حظوة الملك . وموليير الآن مريض وهـذا من شـأنه أن يجعله يتعجل الأمور . لذلك فبدءا من مسرحية **جورج داندان** سيكتسب الضحك عنده طابعا آخر ونغمة جديدة .

أما مسرحية (**جورج دندان**) (١٦٦٨) فموضوعها أسطورة من العصر الوسيط وهى تصوير مباشر لمخازى طبقة النبلاء المنغلقة داخل اطارات التقاليد البالية . ولا يوجد فى هذه المسرحية شخصية واحدة محبوبة . جميع الشخوص تحركهم الأنانية والشهوانية والنفعية والغرور والحمق .

كانت مسرحية (**البخيل**) (١٦٦٨) هى المسرحية الكبرى الأولى بعد (**عدو البشر**) ، لكنها كانت تختلف عنها كثيرا . ففى حين أن عدو البشر تصل بالصيغة الواقعية المستعملة فى **طرطوف** الى أقصى الحدود فى طريق الكوميديا الجادة ، فان **البخيل** ، على النقيض من ذلك ، مزيج من وسائل الفارس والكوميديا الكبرى . فهى ليست تصويرا لنموذج بشرى بقدر ما هى تصوير للعلاقات الاجتماعية من داخل أسرة بورجوازية . علاقة الأب بأبنـائه ، رجل معزول فى مواجهة مجمـوعة من الشخوص تتضافر ضده .

فيها يحاول موليير أن يصور شخوصـا مختلفة انسـانيا بوسائل مختلفة ، فجعل فى مواجهة أرباغون (الذى يعرضه لنا على طريقة الفارس) أسرة صورها بأسلوب واقعى . هذه المعارضة المقصودة هى احدى مفاتيح التوازن الكوميدى فى المسرحيـة . انها على الأقـل لا تركز على جانب من جوانب المسرحية على حساب جانب آخر .

اذن (**فالبخيل**) هى أولا مسرحية خيالية : فالير يتنكر فى هيئة رئيس خدم ليكون قريبا من اليز التى يحبها منذ أن أنقذ حياتها . فيكتشف

أن أباه هو العجوز الذى إختاره البخيل زوجا لحبيبته • كل ذلك مأخوذ عن الكوميديا الايطالية والوسائل الحياتية الشائعة عند الكاتب المسرحى روترو •

ولكنه عاد الى أسلوب كوميديا الحبكة المستعمل فى مسرحية (**مدرسة الزوجات**) • الموضوع الرئيسى فى المسرحية أخلاقى أكثر منه هجائى ، فقد أعرض موليير عن أسلوب الهجوم المباشر على المرائين أيا كان نوعهم ، لكنه خرج بدرس بعد أربع سنوات من الصراع • والدرس هنا يمتزج بالمرارة •

ان أسرة طرطوف تشبه أسرة أورغون لكنهـا غير مستسلمة • فلعلها تعلمت من درس **عدو البشر** • فهى تدرك أن العـالم ليس مجال الصراحة وأنه لابد من الكفاح للنجاح • فهذا فالير يتآمر ويمالق سيده • وهذا كليونت يلجأ الى المرابين والى النساء ، والبز تقاوم بكل ما لديها من اصرار وعزم • ولا شك أن هؤلاء الشخوص يتعذبون اذ يفقدون طهارتهم ونقاءهم • ولكنهم لا يترددون فى خوض المعركة المريرة •

أما ارباجون فيعرضه لنا موليير على طريقة الفارس من خلال سلسلة من المشاهد الكاشفة أكثر من تصوير مترابط للشخصية ، واللجوء الى الحركات والايماءات والتكرار والنكات والمبالغات الايطالية •

المسرحيات التالية حتى مسرحية (**مقالب سكابان**) ترتبط ارتباطا وثيقا بالبخيل • فمسرحية (**السيد بورسونياك**) (أكتوبر ١٦٦٢) وهى كوميديا راقصـة ، تعالـج مرة أخرى حبكة البخيـل وتعرض عددا من شخوصها • وهى كسابقتها تقع فى نقطة وسط بين التقاليد الايطالية ونوع من الواقعية • فالشخصية القروية التى نزلت باريس فرصة أكيدة لاضحاك الجمهور • ولكن الطابع العام للفارسات التى تخاك له والشهوانية التى تسـم جميـع الشخوص التى تدور حولها تقرب هذه المسرحيـة أكثر من مسرحية (**جورج داندان**) ، المرارة نفسها ، الغلظة نفسها ، التهـريج نفسه ، ولكن بصورة أشد اذا كان هذا ممكنا •

أما **البرجوازى النبيـل** التى كتبها موليير عــام ١٦٧٠ من نوع الكوميديا الراقصة فهى فرصة لتتابـع مشاهد ذات ايفيهات « لا تهدف الا الى الاضحاك » • مزيج من هجاء النقود الأدبى ومن التلميحات المعاصرة •

وهى أيضا صدى لما يجرى فى المجتمع المعاصر Actualite من أحداث ، كما أن صورة السيد « جوردان » هى هجاء شخصى (موليير يهاجم فيها شخصية Colbert عضو المجمع الفرنسى والمسئول عن الشئون الثقافية الذى نعرف عنه تطلعاته الطبقية وعدم ثقافته) وهكذا فان مسرحيات موليير التى يكتبها على عجل هى أكثر المسرحيات شمولا على التلميحات المباشرة • وبذلك تكون **البرجوازى النبيل** من هذه الناحية قريبة جدا من **الحب طبيب** •

Jean Racine (1639 - 1699)

جان راسين

قمة المأساة الكلاسيكية

جان راسين

قمة المأساة الكلاسيكية

من البداية الى الذروة :

كانت أول مسرحية كتبها راسين وعرضها عام ١٦٦٤ بعنوان (ماساة طيبة) أو (الاخوة الأعداء) وهو فى الخامسة والعشرين من عمره ٠ الا أن الكاتب الناشيء كان قبل ذلك بأربع سنوات قد نشر أول انتاج له فى شكل قصيدة غنائية بعنوان « حورية السين » استحق عنها الثناء والتشجيع من بعض الشخصيات الأدبية ، وعلى رأسها شابلان (١) وبيرو (٢) ٠ كذلك كان الشاعر الناشيء يتمتع ببعض العلاقات المهمة على المستوى الاجتماعى ٠ ومن ثم ، حينما وضع كولبير (٣) فى عام ١٦٦٣ سياسة الحوافز ، أو المنح الرسمية لأصحاب المواهب الأدبية ، الذين يمكن أن يشاركوا بأقلامهم فى دعم النظام الملكى ، كان راسين من بين العناصر التى وقع عليها الاختيار ٠ وقد أشار اليه شابلان فى خطابه الى كولبير باعتباره الفتى الذى استجاب لنصحه ، ونظم قصيدة تهنئة للملك بمناسبة شفائه ٠ كان ذلك فى يونيو عام ١٦٦٣ ٠ وفى أغسطس من العام التالى ، تلقى راسين منحة مقدارها ستة آلاف جنيه ٠

اذن لم يكن راسين ، حينما قدم أولى مسرحياته ، غريبا عن الأوساط الأدبية والمسرحية ، ومع ذلك فالانتاج الذى وضع راسين فى دائرة الضوء كان مسرحية أخرى بعنوان (الاسكندر) ٠ هذه المسرحية نجح الكاتب الناشيء فى تنظيم الدعاية لها ٠ وحضرها بعض أعضاء الأسرة المالكة ٠

---

(١) شابلان : عضو مؤسس للمجمع اللغوى الفرنسى وهو الذى أوحى بفكرة انشاء المجمع ٠

(٢) بيرو : من كتاب القرن السابع عشر عضو فى المجمع الفرنسى ٠

(٣) كولبير : من كبار رجال الدولة فى حكم لويس الرابع عشر ٠ كان عضوا فى المجمع الفرنسى وكان مسئولا عن الشئون الادبية ٠

وكتبت عنها الصحف التى كانت قد استقبلت مسرحيته الأولى بالبرود ، بل بالصمت . وقد تحمس لها بعض النقاد ، لدرجة أن أحدهم وصفها بأنها « مسرحية لا نظير لها من كاتب لا نظير له » . وتجاوزت شهرة المسرحية حدود فرنسا الى خارج البلاد ، حيث أرسلت منها نسخ الى روما والى هولندا .

واذا كانت مسرحية (الاسكندر الأكبر) قد حققت نجاحا كبيرا فى عصرها ، فذلك لأنها كانت توافق ذوق العصر وهو ذوق سقيم . ولو أن راسين استمر فى ذلك الطريق لاستمر فى تحقيق النجاح فى عصره فقط ، ولكان اليوم فى طى النسيان .

ومع ذلك فهذه المسرحية تهمنا من ناحية أخرى . فقد كانت سبب قطيعته مع « موليير » . وتفصيل ذلك أن راسين الذى كان يحضر بروفات فرقة موليير لمسرحيته ، لم يعجبه أداء الممثلين . فنقل مسرحيته الى مسرح آخر وهو « أوتيل دى بورجونى » وتنافست الفرقتان فى عرض المسرحية فى وقت واحد . وغضب موليير من تصرف راسين ، الذى زاد الطين بله ، فسعى فى نقل أفضل ممثلة فى فرقة موليير الى الفرقة المنافسة . وبذلك حطم راسين برعونته ، وهذه صفة من صفاته ، صداقة كان من الممكن أن تكون مفيدة ومثمرة . تلك كانت نتيجة الحساسية المفرطة ، التى كانت سببا فى كثرة أعداء راسين من معاصريه .

تقودنا هذه الحادثة الى أخرى مشابهة . كان الطرف الآخر فيها هو رهبان دير « بور روايال » ، أساتذة راسين وأصحاب الفضل عليه ، والذين آووه وقاموا على تربيته وتعليمه . فحينما رأوا اتجاهه نحو المسرح ، حذروه من مغبة هذا الطريق . بل لقد كتب أحدهم يقول « ان كاتب المسرح يدس السم للعامة ، ليس سم الأجساد ، وانما سم الأرواح ، أرواح المؤمنين . ينبغى على هذا الكاتب أن يقر بذنبه وارتكابه ما لا يحصى من جرائم قتل النفوس » هذه العبارة أثارت راسين وأصابته فى الصميم . فهاجم « بور روايال » بخطاب كان تحفة أدبية ، ومثالا على العقوق والنكران فى آن واحد . ثم شرع فى كتابة خطاب آخر ، لولا تدخل « بوالو » الذى لفت نظر راسين الى أنه انما يهاجم خير الناس قاطبة وأشرفهم . فأمسك راسين عن نشر الخطاب . وندم على نشر الأول .

ومن الجدير بالذكر ، أن نشير الى أن بيير كورنيى الملقب بأبى المسرح الفرنسى وأعظم كتاب التراجيديا بل والمسرح على الاطلاق فى ذلك العصر ، كان قد كتب مسرحيته الشهيرة « السيد » وعرضها عام ١٦٣٧ ، أى قبل

أن يولد راسين بعامين وحينما كتب راسين مسرحية « الاسكندر » كان كورنيي قد انتهى من كتابه روائعه ، وكتب مسرحية «سوفونيب» ١٦٦٣ ، واعتقد الكثيرون من ذوى الاختصاص أن « الاستاذ » « كورنيي » بدأ العد التنازلي في طريق أفول نجمه • ومع كل فقد ظل يحتفظ بهيبته وظل هو « الأستاذ » الذى لا يبارى • بحيث تسرب الى القلوب نوع من القلق على مستقبل التراجيديا من بعده • ولم يكن هناك من شـك في أنه ، للحفاظ على المستوى الذى بلغته التراجيديا على يد كورنيي ، فلا مناص من الاستمرار في الطريق الذى خطه الاستاذ • ومن ثم فقد وجد البعض في الكاتب الناشىء امتدادا لكورنيي ، الأمر الذى أثلج قلوب النقاد وطمأنهم على مستقبل التراجيديا • وهم النقاد الذين يحكمون على مسرحية راسين بالنظر لروائع كورنيي التى تحظى باعجابهم ويريدون من الكاتب الناشىء الاتجاه اليها واتخاذها نموذجا يحتذى •

في هذا الاطار من الالتزام بالنموذج وتقليد السلف ، أصدر شيخ نقاد العصر « سانت افريمون » حكمه على مسرحية « الاسكندر » • فهو يأخذ على راسين أنه شوه التاريخ وجعل أحداث المسرحية تجرى في جو يتنافى مع الواقعية • كما أن شخوصها أقرب الى الفرنسيين منهم الى الرومان « فبدلا من أن ينقلنا الكاتب الى بلاد الهند ينقلنا الى فرنسا » أما الاسكندر نفسه كما صوره راسين ، فهو في نظر الناقد لا يحمل من البطل التاريخى سوى الاسم •

هذا الأســاس الخاطىء للحكم ، يفسر جميع المثــالب الأخرى في المسرحية ، ويفسر أيضا الصورة التى رسمها النقاد والمعاصرون للكاتب الناشىء • فراسين في نظرهم شاعر جيد ، كاتب مسرحى قادر على التأثير في القلوب واثارة الحنان والشفقة أكثر من اثارة الاعجاب • وهو كاتب تنقصه القوة ويفتقر الى معانى البطولية ، والى البعد التاريخى • وما من شك في أن هذه الصفات انما جاءت بالمقارنة دائما بالنموذج الأول وهو كورنيي • غير أن معانى « الحنان والشفقة » كانت في ذلك الوقت هى التى تحظى باعجاب الجيل الصاعد ، وهو جيل راسين •

مجمل القول أن راسين بدا لمعاصريه في صورة الكاتب الذى يجيد فن مس القلوب الرقيقة من النساء و « الجنتلمان » وأن موهبته من الأجدى به أن يمارسها في مجال الرواية لا المسرح •

ولعل أهم ما شغل جمهور المسرح والنقاد فيما يختص براسين ، هو المقارنة بينه وبين كورنيي • تلك المقارنة التى أصبحت الشغل الشاغل

للحركة المسرحية ، عاما بعد عام • وبخاصة منذ عام ١٦٦٥ حتى عام ١٩٧٤ ، وهو العام الذي كتب فيه كورنيي مسرحيته « **سورينا** » • فموسم ١٦٦٥/١٦٦٦ يركز على المقارنة بين مسرحيه « **أتيلا** » لكورنيي ومسرحيه « **الاسكندر** » لراسين • وموسم ١٦٦٧/١٦٦٨ مقارنة مسرحيه راسين « **أندروماك** » بمسرح كورنيي بعامة • أما موسم ١٦٦٩/١٦٧٠ فكان موضوعه ما أثير حول مسرحيه راسين « **بريتانيكوس** » وهجوم كورنيي عليها • ثم شهد موسم ١٦٧٠/١٦٧١ المنافسة الحامية بين الكاتبين اللذين كتب كل منهما مسرحية في موضوع مشترك هو قصة الحب بين « تيتوس » و « بيرينيس » ، حيث عالجها كل منهما بأسلوبه • أما موسم ١٦٧٢ ، فقد شهد عرض مسرحية راسين بعنوان « **بايزيد** » والقراءات التى قدمها كورنيي لمسرحيته « **بولشيرى** » ، ثم عرض المسرحيتين فى الموسم نفسه • وأخيرا،وفي موسم ١٦٧٤/١٦٧٥،كانت المقارنة بين مسرحية «**ايفيجينيا**» لراسين ومسرحية « **سورينا** » لكورنيي • وحينما كان كورنيي يستعد للانسحاب من الساحة الأدبية كان راسين قد قدم جميع أعماله ولم يبق له سوى مسرحية « **فيدر** » •

وبذلك فقد كان طريق راسين الصاعد موازيا لطريق كورنيي الهابط• ومن المؤكد أن المعاصرين للرجلين كانوا هم شهود العيان المطلعين على تلك المنافسة غير المتكافئة ، وأن الصورة التى رسمها هؤلاء المعاصرون لكلا الرجلين وأعمالهما ، انما جاءت متأثرة بمسار الحركة المسرحيـة الراهنة فى ذلك العصر • بل أن المثالب التى أخذها بعضهم على مسرحية « بيرينيس » لراسين ، كانت فى نظـرهم بسبب محـاولة راسين أن يكون مبـدعا (لامتبعا) بأى ثمن وابتعاده عن طريق كورنيي•وأن «مدام دى سيفينييه» المعروفة باعجابها بكورنيي تقول فى معرض حديثها عن مسرحية راسين بعنوان « **بايزيد** » : لا شىء على الاطلاق يمكن أن يقترب ــ لا اقول يفوق ــ من مواطن كورنيي الجليلة » • وفى موضع آخر تقول : « حذار أن نقارن به راسين • ينبغى أن نحافظ على الفارق بينهما » •

وسرعان ما دخلت المقارنة بين الرجلين فى الكتب الدراسية • ولكنها تحولت الى صالح راسين • وظل الهجوم الذى كانت تتعرض له أعمال راسين بوحى من المفهوم الكورنيلى للمسرح ، تماما كما كان الهجوم الذى تعرض له كورنيي فى مطلع حياته الأدبية صادرا عن المفهوم الأرسـطى للتراجيديا •

ان ما يؤخذ على راسين فى مسرحيته « **الاسكندر** » هو أنه ، لكى يكسب تعاطف الجمهور مع أبطـاله ، فانه يخرجهم من بيئتهم ويزور

التاريخ . فهو يخرج أبطال العصور القديمة من الجو البطولى الحماسى الى رتابة الحاضر وفتوره . ولكن الذى يؤخذ على راسين فى المقام الأول ، ليس ما يتعلق بالأحداث نفسها من تغيير وتبديل ، مثل موت الطفل « استياناكس » فى مسرحية « أندروماك » وتاخير موت « نيرون » و « نارسيس » عامين كاملين عما حدث فى التاريخ ، ان ما يلام عليه راسين فى المقام الأول هو قيامه بفرنسة الشخوص ، « فبايزيد » فى المسرحية التى تحمل اسمه ، فهو تركى يحمل طباع الفرنسيين من رقة وعذوبة . وكذلك النساء اللائى يحطن به ، فهن عالمات فى فن الحب ومسرفات فى الرقة بالنسبة لنسوة من المفروض أنهن نشأن فى بيئة بربرية كما تقضى الأحداث ، وكما ورد فى مقدمة المسرحية التى كتبها المؤلف . كذلك شخصية « ميتريدات » فى المسرحية التى تحمل هذا الاسم ، فقد أجرى عليها راسين من علامات الرقة والعذوبة ما يتجافى مع التاريخ الذى يسجل أن هذا الملك هو واحد من أقسى ملوك العصور القديمة وأكثرهم شراسة . كما جعله راسين يموت وهو يحمل من آيات الاحترام والتبجيل للآلهة ما يضرب به المثل للأمراء النصارى .

ومن الجدير بالذكر أن راسين ، فى تقديمه لهذه المسرحيات يدافع عن نفسه وينفى هذا الاتهام ويعلن أن اهتمامه الأول منصب على عدم المساس بأى شىء فيما يختص بعادات وتقاليد الشعوب التى يختار أبطاله منهـا .

ولكن أخطر ما وجه الى راسين من نقد فى تلك الفترة ، هو أنه بعيد عن المفهوم الحقيقى للتراجيديا . فمسرحياته توصم بأنها تفتقر الى التوتر الدرامى . كما أن الفعل عنده ضعيف خائر . فى حين أن راسين يعلن فى كل مناسبة أن المسرحية فى مفهومه ينبغى أن تقوم على « فعل بسيط مع قليل من المادة » . ولكن مثل هذه التصريحات لا ترضى الجمهور الذى إعتاد أن ينتظر من التراجيديا أحداثا متتالية متلاحقة ومفاجآت مسرحية . فى نظر هؤلاء ، سيظل راسين دوما بعيدا عن المفهوم الحقيقى للتراجيديا . بل لقد أكد مثل هذا القول بعض النقاد فى أواخر القرن التاسع عشر ، ومنهم فرنسيس سارس .

هل يعنى ذلك أن المعاصرين لراسين لم يدركوا ما نجده نحن اليوم فى مسرحه جليا واضحا ، وهو اضطرام العواطف وتأجج المشاعر ؟ هناك دلائل تشير الى أن المعاصرين لراسين قد أدركوا ذلك ، ولكنهم شعروا بالفزع من ذلك واعتبروا راسين خارجا على مقتضيات اللياقة والأدب . وعلى ذلك فهم يرون أن «بيروس» فى مسرحية **«اندروماك»** رجل عديم

الأخلاق لأنه يضطهد « أندروماك » . وكذلك « تيتوس » في مسرحية « **بيرينيس** » فهو خائن ذميم لأنه يتخلى عن « بيرينيس ». وللسبب نفسه ، فان « فيدر » في المسرحية التي تحمل اسمها امرأة فاضحة تثير الاشمئزاز والنفور ، بل هي شخصية مخبولة . تلك الأحكام جاءت كلها في مناخ سيطرة « كورنيي » وأعماله على الساحة الأدبية .

والآن ، ما الصورة التي رسمها لراسين معاصروه ، بعد تخلصهم من سلطان كورنيي وفتنته ؟ ما من شك في أن مسرح راسين قد فتنهم أيضا ولنفس الأسباب التي نفرت منه عشاق كورنيي . فعصر كورنيي الذي كانت تطغى عليها اضطرابات السياسة وتوترات الفكر ، قد أعقبه عصر هدوء وسلام ورفاهية تتحلق البلاط الملكي . واذا كان عصر كورنيي يتميز بالحدة والعنف ، فان عصر راسين كان يتميز بالرقة والوداعة . وفي ذلك يقول أحد النقاد : « ان راسين يتميز بمعرفة عميقة بالنفس البشرية في تقلباتها وأزماتها المختلفة . الا أن أكثر ما يميز راسين في نظر جمهوره ومريديه ، انما هو قدرته الفائقة على تحريك العواطف والانفعالات ، وقدرته على « مس » شغاف القلوب ، ليس عن طريق اثارة الاعجاب واستنهاض الهمم العالية وغير ذلك من المعاني التي تثير المتفرج ، وانما بتأثير « ذلك الحزن الجليل » الذي هو كل ما في التراجيديا من لذة واستمتاع » .

وما من شك في أن نجاح راسين انما كان نجاح « بكاء ودموع » . وقد رد راسين نفسه على معاصريه الذين هاجموا مسرحيته « **بيرينيس** » بأن المسرحية تحتوي على « الكثير من البكاء والدموع » التي ترفع من قيمتها وتشرفها . حتى « مدام دي سيفينييه » المعروفة بتحيزها لكورنيي بكت أثناء مشاهدتها مسرحية راسين بعنوان « **ميتريدات** » ، فهي في رأيها مسرحية بديعة « لأننا نبكي فيها » . وكذلك بالنسبة لمسرحية « **ايفيجيني** » : « ما من رجل أو امرأة الا وبكى » ... « لم يستطع أحد في البلاط أن يحبس دموعه » ... « لقد شاهدنا كثيرا من العيون الجميلة تبكي ، تبكي دون تصنع » . كذلك أشار « بوالو » الى الدموع الكثيرة التي سالت في القاعة خلال عرض مسرحية « **ايفيجيني** » .

وعلى ذلك فان « **ميتريدات** » و « **ايفيجيني** » هما المسرحيتان اللتان تجاوبتا أكثر من غيرهما مع ميول المتفرجين في ذلك العصر . كما كانت « **ميتريدات** » أحب أعمال راسين الى الملك لويس الرابع عشر .

كان عام ١٦٧٧ هو العام الذي ختم فيه راسين حياته الفنية في نظر معاصريه . وجمدت الصورة التي رسمت له وثبتت عند ملامح معينة .

وقد ساعد على ثبوت هذه الصورة اختفاء كورنيي المنافس الوحيد من الساحة . أما الخصوم ، فقد فرغت جعبتهم ولم يعد لديهم الجديد . فصاروا يرددون مقالاتهم السابقة ومآخذهم القديمة . ومن ثم أصبح تفوق راسين بلا منازع . بل لقد أصبح كل من يحاول أن يكتب مسرحية تراجيدية ، أشبه بمن يرتكب حماقة أو جريمة ضد الذات الملكية . لقد صار راسين هو العبقري الأوحد الذى يجمع بين تأييد السلطات واعجاب الجماهير ورضاء العلماء . كل ذلك جعل من راسين ما يشبه الاله المعبود .

الحقيقة أنه منذ عام ١٦٧٧ استقر عند العامة والخاصة نوع من العشق أو العبادة التى اختص بها راسين من دون كتاب عصره . فقد أصبح بلا منازع اله التراجيديا المعبود . أصبح النموذج الأمثل والأكمل فى هذا الفن . ولكنه فى الوقت ذاته النموذج الممتنع . لقد أصبح راسين هو الكاتب الفرنسى الوحيد الذى يمكن أن يضارع عباقرة الكتاب فى العصور القديمه ، وأصبح بمثابة « مجد قومى » تفخر به الأجيال . ومن الجدير بالذكر أن هذه المكانة العالية التى حققها راسين بين الكتاب والتى سارت جنبا الى جنب مع المكانة العالية التى حققها القرن السابع عشر الفرنسى بين العصور ، قد بلغت أوجها فى عصر الفيلسوف « فولتير » . والواقع أن الصورة التى رسمت لراسين فى ذلك العصر انما كانت ، بادىء ذى بدء ، انعكاسا للمجد الذى حققه القرن السابع عشر . فقد أصبح الفرنسيون فى أواخر حكم لويس السابع عشر ، يؤمنون بأنهم عاشوا عصرا عظيما . كأنما على الطريق الذى شقه أعظم الملوك ، لابد أن يظهر أيضا أعظم الشعراء . ان عصر لويس الرابع عشر واحد من أعظم عصور الانسانية فى مختلف الفنون : فقد أنجب هذا العصر كلا من « لوبوان » فى التصوير ، و « لوللى » فى الموسيقا ، وفى المسرح « راسين » الذى يضارع كبار كتاب التراجيديا القدماء . وهذا « بابيه » فى كتابه « آراء فى العلماء » يصف راسين قائلا :

« لقد جمع فى شخصه صفات سوفوكليس ويوريبيدس العظيمة معا » .

هذه الصورة المجيدة لراسين ، معبود الفرنسيين ، ولم يكن ينقصها شيء من صفات الكمال : فهو أستاذ فى مجال الذوق الرفيع ، ومحلل نفسى لا يبارى . وكاتب مسرحى لا يشق له غبار ، أما أسلوبه فقد بلغ حد الكمال .

ومن الجدير بالذكر أن الناقد المشرع « بوالو » كان له دور كبير فى هذا النجاح الساحق . ولكن هذا الدور لم يتبلور الا مع مسرحية

« فيدر » أى عندما كان راسين يتهيأ للانسحاب من الحياة الأدبية · فى تلك الأثناء بدأت مجهودات « بوالو » تتكثف فى سبيل خلق نوع من التحالف يجمع بينه وبين راسين ، باعتبارهما قمة الذوق الرفيع فى مواجهة التيار المضاد · كان « بوالو » اذن يجلو صورته الشخصية ويزينها فى الوقت الذى كان يروج لأسطورة راسين ·

فى هذا الجو العـــام ، ظهر ما يعرف فى تاريخ المسرح الفرنسى بالموازاة بين كورنيى وراسين وليس المقارنة · فلم يعد العصر عصر تفضيل أحدهما على الآخر ، أو تمجيد أحدهما على حساب الآخر ، وانما أصبح الاتجاه نحو وضع خطة أو ميزانية ختامية للقرن · لم يعد مسرح كورنى يمثل حربا على مسرح راسين · بل نشأ بين المسرحين نوع من التكامل من شأنه أن يزيد عصر لويس الرابع عشر مجدا وعزا وازدهارا ·

لم يعد الهدف هو المعارضة بين العملاقين ، بقدر ما أصبح الهدف هو تحديد الدور الذى قام به كل منهما فى سبيل تحقيق المجد والفخار للعصر وللوطن · وأصبح الحديث عن الشاعرين يتجه وجهة جديدة : لقد استطاع الاثنان معـا أن يرتقيا بالتراجيديا الى تلك الذروة العالية التى بلغها الاغريق فى الماضى ·

وفى كتابه المعروف « طبائع البشر » يسوق « لابروير » موازنته الشهيرة بين الرجلين : [ان أحدهما « كورنيى » يقلد سوفوكليس والآخر « راسين » يدين ليوريبيدس أكثر] ·

ومع أواخر القرن ، تم اكتشـــاف الكثير من الأخطاء اللغوية فى مسرحيات كورنيى · وزال البريق عن معظم مسرحياته · بحيث لم يقاوم العصر منها الا ثمانى مسرحيات · وبذلك رجحت كفة راسين · وأصبح هو الرمز المسرحى للقرن · وأصبحت عبقريته رمزا للذوق الراقى والفن الأمثل · وشاع هذا فى الكتب الدراسية · وأصبح راسين جزءا من التراث القومى الفرنسى · وأصبح مجرد التشكيك فى مكانته دليلا على سقم الذوق وشذوذ التفكير ·

كتب راسين فى حياته ، وعلى مدى سبعة وعشرين عاما هى فترة انتاجه ، اثنتى عشرة مسرحية هى بترتيب صدورها :

* الاخوة الأعداء — Les Frères ennemis (١٦٦٤)
* الاسكندر الأكبر — Alexandre le grand (١٦٦٥)

*	أندروماك	(١٦٦٧)	Andromaque
*	المدافعون	(١٦٦٨)	Les Plaideurs
*	بريتانيكوس	(١٦٦٩)	Britannicus
*	بيرينيس	(١٦٧٠)	Bérénice
*	بايزيد	(١٦٧٢)	Bajazet
*	ميتريدات	(١٦٧٣)	Mithridate
*	ايفيجيني	(١٦٧٤)	Iphigénie
*	فيـــدر	(١٦٧٧)	Phèdre
*	ايستير	(١٦٨٩)	Esther
*	آتالى	(١٦٩١)	Athalie

★★★

أندروماك : الزوجة والأم :

« أورست » يلتقى بصديقه القديم « بيلاد » فى بلاط « بيروس » ملك « ايبير » ويخبره بالسبب الرسمى والسبب الفعلى لزيارته للملك . فقد وقع اختيار الاغريق عليه سفيرا عند الملك بيروس ليطالبه بتسليمهم الطفل « استياناكس » ابن « أندروماك » الأسيرة لديه وأرمل القـــائد « هيكتور » ، الذى أذاقهم الويل فى حروبه معهم قبل أن يلقى حتفه . وهم يريدون قتل الطفل انتقاما من أبيه .

والحقيقة أن هذه الزيارة تعد بالنسبة لأورست فرصة ليجرب حظه مرة أخيرة مع من يهواها قلبه وهى « هيرميون » . وهى خطيبة « بيروس » نفسه التى بدأ ينفر منها منذ رأى « أندروماك » .

ويقابل « أورست » « بيروس » ويبلغه طلب الاغريق . لكنه يرفض أن يسلمه الطفل . ويلتقى « بيروس » بالأم « أندروماك » ويخبرها بما كان من أمره مع « أورست » . وحينما يجد أن أندروماك وفية لذكرى هيكتور ولا تريد زوجا بعده ، يحزن بيروس ويخبرها بأنه سيسلم ابنها اذا لم توافق على الزواج منه .

تمل « هيرميون » من تعليق زواجها من بيروس وتستسلم لعذاب داخلى يحتدم فيه الصراع بين كرامتها المهانة وبين يأسها فى حبها . فتجد فى حضور أورست الذى يحبها فرصة للمناورة . وتعلم منه أن بيروس رفض تسليم الطفل له ، فتجد فى هذا الرفض دليـلا على حب بيروس لأندروماك . فتخطر أورست بما عزمت عليه وهو أن يختار بيروس بينها وبين أندروماك . فان لم يتخل عن أسيرته ويسلم الطفل ، فانها ،

أى هيرميون ، سترحل مع أورست . ويتجدد الأمل فى قلب أورست . ولكن سرعان ما يخبره بيروس بأنه قرر أمرين معا : أن يسلمه الطفل وفى الوقت نفسه سيتزوج هيرميون دعما للسلام بين الطرفين . ولكن الحقيقة أن أندروماك رفضته . وتمكن هو من ضبط مشاعره والسيطرة على عاطفته . ولكنه لم يستطع أن يمنع نفسه من التفكير فى أندروماك . ومن ثم أصبح واردا أن ينكث عهده . وحينما يعلم أورست بنية بيروس فى الزواج من هيرميون يجن جنونه . ويسر لصديقه « بيلاد » أنه سيقوم باختطاف حبيبته ويرحل بها . ولكنه أمام هيرميون يتظاهر بالهدوء ويبدى اذعانه للأمر الواقع .

وفى غمرة سعادتها بتحقيق زواجها الوشيك ، تصد هيرميون أندروماك المكلومة التى جاءت تستعين بها لانقاذ ابنها . وفى قمة اضطرابها ويأسها ، تحاول اندروماك أن تبذل كل ما بقى لديها من طاقة لتستعطف بيروس الذى يتردد فى بادىء الأمر ، ثم يعطيها مهلة أخيرة . ولكن ، هل ينتهى الأمر بأندروماك الى الزواج من بيروس ؟ هل تتخلى عن استياناكس وتتركه للاغريق الذين سيفتكون به ؟ فى قمة هذا التمزق ، تقرر أندروماك أن تتوجه الى قبر هيكتور لاستلهام القرار .

ولا يبدأ الفصل الرابع حتى نجد أندروماك قد أعلنت موافقتها على الزواج من بيروس ، وقد بيتت النية بينها وبين نفسها على الانتحار بعد الانتهاء من مراسم الزواج . وما أن تعلم هيرميون بالخبر حتى يجن جنونها وتطلب من أورست أن يقتل بيروس ان أراد الزواج منها . ولكن الأمل فى بيروس يعود اليها حينما تراه ، غير أنه يؤكد لها خبر زواجه الوشيك من أندروماك فتطرده شر طردة منذرة متوعدة . ولكن بيروس فى نشوة سعادته الوشيكة ، لا يعير غضبة هيرميون أى اهتمام . ويمضى الى مراسم العرس .

وتطالعنا هيرميون فى الفصل الأخير ، وهى نهب للعذاب الذى يكاد أن يذهب بعقلها . وتتخبط فى قرارات متناقضة . ولكن وصيفتها تزيد نارها اضطراما ، حين تصف لها مراسم العرس الذى سيجمع بين بيروس وأندروماك . ولكن ها هو ذا أورست يأتيها بخبر قتل بيروس بأيدى الاغريق الذين أثارهم هو ضده . وفى غمرة يأسها ، تنسى هيرميون أنها هى التى طلبت من أورست أن يقتل بيروس . فتطرده شر طردة ، وتشيعه باللعنات . فيستولى اليأس عليه . ثم يعلم أن أندروماك تحاول أن تثير شعب « ايبير » ضد الاغريق وأن هيرميون قد انتحرت فوق جثة بيروس . فلا يتحمل أورست كل هذه الصدمات فيختل عقله ويصاب بالجنون .

الجديد فى أندروماك :

تتضمن مسرحية **أندروماك** أربعة مظاهر من مظاهر التجديد فى التراجيديا ٠ أول هذه المظاهر يتمثل فى عودة راسين الى البواعث الحقيقية للشعور التراجيدى عند القدماء ٠ فقد وفق راسين فى هذه المسرحية ، الى التوصل الى السر الحقيقى الباعث للشعور التراجيدى الأصيل ، والذى يتأتى من تصوير الانسان عاجزا أمام قسوة مصيره ٠ ان أورست وهيرميون وبيروس يحملون بين جوانحهم قضاء بالشقاء ، ماداموا جميعا فريسة عاطفة هوجاء ، لا سبيل للسيطرة عليها ، تدفعهم دفعا الى حب من لا يبادلونهم حبا بحب ٠ ومثل هذا السعى الحثيث نحو هدف يستحيل بلوغه ، لا يدخر لهم جميعا فى نهاية المطاف الا السقوط فى الهاوية والهلاك الأكيد ٠

أما المظهر الثانى من مظاهر التجديد فى المسرحية ، فهو يتعلق بفنية الكتابة المسرحية ٠ فقد تجلت مهارة راسين فى جعل هذا السقوط المحتوم للشخوص يتم دون أن يترك لانفعال المتفرج فرصة للراحة أو استرداد الأنفاس ٠ وذلك دون أن يلجأ الى أية تأثيرات أو مؤثرات خارجية ، الا ما يصدر عن العواطف المحتدمة والمتصارعة ٠ فظهور أورست أعطى بيروس الفرصة للتأثير على أندروماك ٠ ثم اذا بكل قرار من قرارات أندروماك المتتالية والمتناقضة ، يقلب الموقف رأسا على عقب ، ويجعل الجميع يعيدون حساباتهم ٠ ومن ثم كان الفعل ، وهو فعل داخلى من البداية للنهاية ، يتمثل فى الصراع المميت الذى يعتمل فى النفوس ٠ فكل ما يجرى ناتج عن موقف مبدئى ، ويسير طبقا لقوانين تفرزها آلية لا ترحم ٠

ثالث مظهر للحداثة فى « أندروماك » يتمثل فى قوة التحليل النفسى ٠ فما دام راسين يصور النفوس تحت وطأة المصير الذى يستهلكها كان من الضرورى عليه أن يبرز جوانب الضعف ، أو سوء المصير ، الذى يعرض الشخوص للهلاك ٠ فأورست وهيرميون وبيروس تتملكهم عاطفة عارمة تلغى عندهم كل عقل وارادة ٠ وما أن تعجز هذه العاطفة عن تحقيق ذاتها ، حتى تدفع بالشخوص الى اليأس ٠

وأخيرا يستحدث راسين فى المسرحية أسلوبا تراجيديا يتواءم مع متطلبات هذا التحليل الواقعى للنفس البشرية ٠ فيلبس أبسط الكلمات

والعبارات قيمة شاعرية مؤثرة وذلك باختياره الدقيق لما يتلاءم منها مع المواقف والمشاعر المختلفة ·

فيدر : المحارم وعقاب السماء

فى المشهد الأول يبلغ الأمير « ايبوليت » معلمه أنه بصدد مغادرة المدينة بحثا عن والده الملك ، البطل « تيزيه » ، وكذلك هربا من الأميرة « آريسي » التى يحاول عبثا ألا يقع فى حبها ·

فى هذه الأثناء ، وفى المشهد الثالث من المسرحية ، تطالعنا « فيدر » زوجة الملك تيزيه تتقدمها المربية « أونون » · فنجد أن الارهاق قد بلغ من « فيدر » مبلغا كبيرا ، وأنها تعانى من داء غامض تفضى بسره فى النهاية لمربيتها : فهى تشعر بعاطفة حب عارمة نحو ابن زوجها ايبوليت ، وهى لا تجد خلاصا لها من هذا العار ، الا بالموت الذى تسعى اليه · وهنا يأتى من يعلن أن الملك « تيزيه » قد لقى حتفه فى رحلته · فتهون « أونون » على فيدر مصابها ، مبينة أن حبها لايبوليت لم يعد جريمة بعد موت تيزيه · وأن عليها أن تستمسك بالحياة ، بل ولا غضاضة من مقابلة ايبوليت ·

فى الفصل الثانى تخبر وصيفة « آريسى » سيدتهـا التى تحب ايبوليت ، أنه أيضـا يحبها · ثم يتأكد لها ذلك من اعتراف ايبوليت نفسه ، الذى يعدها بالعرش بعد أن خلا بوفاة أبيه · وهنا يعرف ايبوليت من معلمه أن فيدر قادمة للقائه · فلا يتحمس ايبوليت لرؤية زوجة أبيه · وتبدأ فيدر مقابلتها للأمير بأن تطلب منه حسن استقبال ابنهـا الذى انجبته من تيزيه · ثم تشرع ، شيئا فشيئا ، فى الافصاح عن عاطفتها نحو ايبوليت · وأمام غضب ايبوليت ، تنتزع منه السيف وتحاول أن تقتل به نفسها · فتتدخل أونون وتمنعها من ذلك · وفى تلك الأثناء ، تروج الشائعات تؤكد أن تيزيه ما يزال على قيد الحياة ، وأنه عائد الى الوطن ·

فى الفصل الثـالث نعيش مع فيدر ، التى تعلل نفسها بالأمل فى التأثير على ايبوليت ، وتكلف مربيتها بأن تقدم اليه باسمها عرش أثينا · يعرض لنا المشهد الثانى من هذا الفصل فيدر وهى تتوسل الى « فينوس » وقد علتها حمرة الخجل ، لكى تساعدها فى حبها لايبوليت بأن تجعل الفتى يستجيب لحبها · ولكن لا تلبث أونون المربية أن تخبر فيدر بأن

تيزيه قد وصل · فتؤمن فيدر بأنها هالكة لا محالة · وتعود الى التصريح بقتل نفسها · انقاذا لسيدتها ، تقترح عليها المربية أن تبادر ، قبل أن يحاول ايبوليت اخبار أبيه بحقيقة أمرها ، فتتهمه عند تيزيه بمحاولة غوايتها أثناء غيابه · وتثور فيدر في بادىء الأمر لهذه النصيحة ، ولكن سرعان ما توافق على العمل بها · ويأتي عزم ايبوليت على السفر ، ليجعل الشك يدب في قلب أبيه ، ويساعد المربية في مهمتها · فتبادر باتهام ايبوليت أمام أبيه الذي يصدق النميمة ، ويصب لعناته على ابنه البرىء ، وسيتنزل عليه غضب « نيبتون » اله البحار ، ويطرده شر طردة · ولا يشفع لايبوليت أن يعلم أباه بأنه انما يحب « آرايسى » ·وفيما يندب تيزيه حظه ويجتر آلامه ، تقبل عليه « فيدر » وتطلب منه الصفح عن ايبوليت ، ولكن زوجها لا يستمع اليها · وتعرف منه فيدر أن ايبوليت يحب « آريسى » · فتنهشها الغيرة ثم ترجع الى نفسها ، وتندم على فعلتها ، وتصب جام غضبها على المربية ، وتتهمها بأنها هى التى استدرجتها الى هذه الجريمة ·

وفي الفصل الأخير ، يلتقى ايبوليت بآريسى ويبرر لها عدم قيامه بكشف الحقيقة كاملة لأبيه ، ثم يعرض عليها أن تتزوجه ، وتصحبه فى منفاه الأخير الذى اختاره لنفسه · من ناحية أخرى ، نجد تيزيه نهبا لهواجسه ، يصر على معرفة الحقيقة · فيسأل آريسى التى تصرح له بأن الجانى الحقيقى ليس هو ايبوليت · فيزداد الرجل حيرة واضطرابا · ولا يلبث أن يعلم أن المربية انتحرت ، فالقت بنفسها فى البحر ، وأن فيدر تريد الموت هى أيضا · وهنا يبدأ الأب فى الاعتقاد فى براءة ابنه ، فيتضرع الى « نيبتون » اله البحار بألا يستجيب للعناته · ولكن سبق السيف العزل · فيأتى معلم ايبوليت ليعلن أباه بأن الفتى قد افترسه وحش من وحوش الماء وأخيرا تظهر فيدر فتبرى ساحة ايبوليت وتعترف بحبها له · وتكشف عن الدور البغيض الذى قامت به أونون ، ثم تلقى حتفها بعد أن تجرعت السم ·

راسين كاتبا مسرحيا

الاستمتاع :

فى الفترة من ١٦٢٠ وحتى ١٦٦٠ ، تبلورت القواعد الكلاسيكية لكى تبلغ أوج ازدهارها فى تراجيديات راسين · وعلى خلاف غيره من الكتاب ، وبخاصة كورنيى ، كان راسين يتعامل مع القواعد فى يسر

وسهولة ، وكأنها قررت من أجله • بل انه في المقدمة الأولى التي كتبها لمسرحيته « بريتانيكوس » يسخر من كورنيي ، دون أن يذكره بالتحديد ، لأنه يقحم في مسرحياته العديدة من الأحداث التي لا يكفيها أقل من شهر من الزمان • وبذلك يكسر وحدة الزمان التي ينبغي الا نتجاوز اليوم الواحد • أما في مسرحيات راسين فعلى العكس من ذلك ، فالنهار يشرق مع بداية المشـهد الأول [وهـذا ينطبق على مسرحيـات **بريتانيكوس وايفجيني وأتالي**] ولا يهبط الا ويكون الستار قد أسدل ايذانا بانتهاء المسرحية ، بحيث تدور الأحداث داخل هذا الاطار الزمني المحدد • ولكن مراعاة راسين للقواعد لا تصل الى درجة التقديس ، بل انه في بعض الحالات يضطر الى بعض التجاوزات التي تعرضه للنقد • وحينئذ يحتكم راسين الى ذوق الجمهور • وهو في ذلك على شاكلة (موليير) يرى أن رأى المتفرجين هو الرأى الأخير العادل ، فهم لا يحكمون القواعد ، وانما المرجع عندهم هو ما يمليه الشعور ، وما يحس به القلب • ومعنى ذلك أن القاعدة الكبرى عند راسين هي تحقيق الاستمتاع للمتفرج • وليس معنى ذلك أن الإستمتاع يتعارض مع القواعد ، بل هو يتفق معها في أغلب الأحيان • لأن جميع القواعد الأخرى انما صيغت من أجل هذا الهدف وهو الاستمتاع ، استمتاع المتفرجين بعرض جميل •

الأسطورة والتاريخ :

جميع موضوعات المسرحيات التي كتبها راسين ، فيما عدا مسرحية « بايزيد » مأخوذة من القدماء الذين يكن لهم الكاتب كل احترام وتبجيل • وشخوص مثل هذه الموضوعات المأخوذة من التاريخ ومن الأسطورة مألوفة لدى جمهور المثقفين • كما أن مرور القرون عليها قد أضفى عليهم مزيدا من العظمة والنبل والهيبة ، وهو ما تتطلبه التراجيديا • وهذا ما يقول به راسـين نفسـه في مقدمات مسرحياته • أما فيما يختص بمسرحية « **بايزيد** » فتاريخها حديث • ولكن راسين عوض القرب الزمني بالبعد المكاني ، حيث ان المسرحية تدور أحداثها في تركيا • وما من شك في أن خروج راسين على قاعدة البعد الزمني والتعويض عنه بالبعد المكاني سوف نجد له صدى عند فولتير حينما يكتب مسرحياته ، وكذلك في الاتجاه الرومانسي نحو التحرر من القواعد •

وكما يلتزم راسين بالقواعد ، فانه أيضا يحترم ما جاء في الإسطورة والتاريخ • وكثيرا ما يتحدث راسين في مقدماته عن المصادر القديمة التي استقى منها موضوعاته ، حتى الشخوص النكرة التي تتضمنها مسرحياته ،

وحتى الأحداث المجهولة التى ترد فى ثناياها ، يحاول راسين فى مقدماته أن يثبت وجودها فى التاريخ وان كانت غير مشهورة • أما فيما يختص بالمسرحيتين الدينيتين اللتين كتبهما راسين ، وهما « آتالى » و « ايستير » فان راسين كان أحرص فى تناولهما على الالتزام بما جاء فى الكتب المقدسة، حتى لا يقع فى المحظور ، ويتهم بانتهاك الحرمات • وهى تهمة خطيرة فى ذلك العصر •

ومع كل ، فلا نستطيع أن نزعم أن راسين كان عبدا للنصوص القديمة ، يتقيد بها بكل دقة • خاصة وأن الموضوعات القديمة ، والاغريقية بنوع خاص ، قد كثر تناولها بحيث اننا فى بعض الأحيان نجد أنفسنا أمام نسخ متعارضة • لذلك فان راسين ، كغيره من كتاب المسرح ، وجد أن من حقه ، بل ومن واجبه ، أن يختار من الأحداث ما يناسبه أكثر من غيره • من ذلك ، ما فعله مع حادثة مقتل ايفيجينى ، فهو يعرض الآراء المختلفة حول موتها ، ثم يصوغ منها جميعا أسلوبا مبتكرا جعله فى مسرحيته • مثل هذا التصرف ، قام به راسين فيما يختص بتاريخ موت بعض شخوص مسرحياته ، فجعلهم يعيشون حياة أطول مما عاشوها فى قديم الزمان • كما جعل الطفل فى مسرحية آتالى أكبر سنا مما فى الكتب القديمة • وذلك حتى يجعل الطفل فى سن تسمح له بالاجابة على الأسئلة التى توجه اليه ، وفى ذلك مراعاة لقاعدة المشاكلة • وبذلك فاذا كان راسين يحترم معطيات التاريخ والأسطورة ، فانه لا يجد حرجا فى الخروج عليها شيئا يسيرا بحق الشاعر المبدع • كذلك فان خروج راسين على الأسطورة والتاريخ لا يكون فى مجال الأحداث الرئيسية المعروفة أو الأبطال المشهورين ، وانما يتم ذلك مع الشخوص النكرة والأحداث الثانوية التى تتغير دائما بتغير المبدعين • وهكذا يؤكد راسين أنه كاتب يبدع وليس مؤرخا يسجل • وهو يقول فى هذا الصدد : « ينبغى ألا نشاكس الشعراء بخصوص بعض التغييرات التى يجرونها فى الحدوتة ، بل ينبغى أن ننظر بعين الاعتبار الى البراعة التى أجروا بها هذا التغيير أو ذاك ، ومدى انسجام ذلك مع الموضوع العام » •

المشاكلة :

وحقيقة الأمر أن مثل هذه التغييرات التى يمارسها « راسين » مع التاريخ والأسطورة ، انما تمليها اعتبارات المشاكلة المعروفة التى هى احدى قواعد الكلاسيكية • واذا كان « كورنيى » يميل الى الموضوعات التى تجافى المشاكلة ولكنها حقيقية ، الموضوعات الغريبة ولكنها مثبتة

تاريخيا ، فان راسين ، على العكس من ذلك يقدم المشاكلة على الحقيقة ، لأنه يرى أنه [ليس هناك ما يمس شغاف القلوب فى التراجيديا سوى ما يتصف بالمشاكلة] ·

وقضية المشاكلة هذه على علاقة وثيقة بأفكار جماهير ذلك العصر ومعتقداتهم · ومن ثم رفض راسين ، بخلاف القدماء ، أن يزوج أندروماك من بيروس ويجعل لها طفلا آخر غير ابنها من هيكتور وهو أستياناكس · وفى ذلك يقول راسين : « ان أندروماك لم تعرف زوجا غير هيكتور ولا ابنا غير استياناكس · وأنا فى ذلك متفق تماما مع الرأى الشائع عن هذه الأميرة · ان معظم من سمعوا عن أندروماك يعرفون أنها أرملة هيكتور فحسب ، وأم أستياناكس وحده · ولا أحد يصدق أنها يمكن أن تحب زوجا آخر ولا ابنا آخر » · وبذلك يراعى راسين مبدأ اللياقة والذوق العـام ·

الذوق السليم :

ومبدأ المشاكلة يتطلب مراعاة « الذوق السليم » · وهذا ما جعل راسين يرفض اراقة الدماء على المنصة فى مسرحية **ايفيجينى** ، ويلجأ الى اضافة شخصية « ايريفيل » ليتجنب مصرع الفتاة البريئة · كما أنه رفض اللجوء الى تدخل العجائب أو الخوارق التى قد تجد قبولا لها فى عصر « يوريبيدس » أما فى عصر « راسين » فلا تجد من يصدقها · والخروج على مبدأ الذوق السليم هو أول ما يأخذه راسين على منافسه « كورنيى » الذى يلجأ ، على حد قول راسين ، ارضاء لجمهوره ، الى مجافاة طبيعة الأشياء وملء المسرحية بالغريب من الأحداث التى تجافى المشاكلة ·

واذا كان « راسين » يقبل عن طيب خاطر أن يقلد القدماء ، فذلك لأن هؤلاء القدماء استطاعوا فى تصويرهم للطبائع البشرية أن يلتقطوا الملامح الخالدة فى النفس البشرية · ومحاولاتهم يمكن أن تصبح أرضية أو خلفية للكاتب الحديث الذى يدرك صدق القدماء فى تصويرهم بالرغم من مرور القرون الطويلة · وفى ذلك يقول راسين نفسه : « اننى أعترف أن الذوق السليم والعقل هما هما دائما فى كل زمان · فذوق باريس متفق تماما مع ذوق أثينا · والمتفرجون الفرنسيون تأثروا وانفعلوا بما تأثر به وبكى له الاغريق القدماء » ·

وعلى ذلك فان صدق التصوير عند راسين لا يكون فى الالتزام الحرفى بالتفاصيل التاريخية ، وانما هو الصدق الفنى · فالكاتب مهتم

بادىء ذى بدء باحترام طبيعة الشخصية وعادات الشعب الذى تنتمى اليه ، والطابع العام للعصر الذى تعيش فيه · وعلى سبيل المثال ، مسرحية «بربتانيكوس» ، فراسين يأخذ عن الشاعر «تاسيت» شخصية «نيرون» بقسوتها ووحشيتها وما تنطوى عليه من غرائز بهيمية ، ويأخذ شخصية « اجريبين » بطموحها الشديد وبما فيها من مشاعر الأمومة · ولكن على المستوى الدرامى ، فان هاتين الشخصيتين ، دون أن تفقدا أى ملمح من ملامحهما المذكورة والمعروفة عنهما ، تتصرفان عند راسين فى ظروف أخرى ومواقف تختلف عن تلك التى يصورها لنا « تاسيت » · فراسين يضيف من عندياته مثلا موضوع التنافس الغرامى بين «نيرون» و «بربتانيكوس»· كما أنه يقتصر فى مسرحيته على أحد المربيين الموجودين عند « تاسيت » وهو « باروس » · وكذلك يلغى راسين مشهد تجريب السم فى العنزة ويجعل هــذه المعلومة ، وهى مفعول السم ، ترد سردا على لســان أحد الشخوص وهو « نرسيس » الذى يقول : « لقد قتل (السم) عبدا أمام عينى » هذه الاشارة البسيطة تكفى دليلا على القسوة والوحشية ·

وهكذا يبدع راسين ظروفا مختلفة سواء كان الموضوع يتصـــل بالاغريق أو بالرومان أو بالشرق القديم أو الحديث أو يتعلق بالكتب المقدسة·كما أن الاشارة الى عادات الشعوب وتقاليدها ومعتقداتها الدينية ونظمها السياسية ، كل ذلك يحيط الشخوص بجو يضفى على المسرحية طابعهاالخاص الذى يوافق كل جنس بشرى ، والحالة الاجتماعية للشعب والعصر الذى تقع فيه الأحداث ·

الأدوات الفنية :

يعارض راسين بين أسلوبه فى كتابة التراجيديا وبين أسـلوب منافسه « كورنيى » فيقول فى المقدمة التى كتبها لمسرحيته « بربتانيكوس » موضحا طريقته فى الكتابة : « فعل بسيط مع قليل من المادة (الأحداث) بما يكفى لفعل ينقضى فى يوم واحد ، يمضى متدرجا نحو غايته ، لا يقيمه سوى مصالح الشخوص وعواطفهم ومشاعرهم » ·

واذا حاولنا تفســير هذا التعريف ، لا نجـد أوضح من نقيضــه ، فبضدها تتميز الأشياء · أما « الفعل البسيط مع قليل من المادة » فهو عكس الحبكات المسرحية المعقدة المشحونة بالأحداث الطائلة التى تشغل المنصة وتدفع بالفعل دفعا·وفى ذلك نقد غير مباشر لكورنيى فى مسرحياته الأخيرة التى كتبها فى شيخوخته · ويشير راسين الى ذلك فى مقـدمته

لمسرحية « بيرينيس » فيقول : « هناك من يظنون أن هذه البساطة دليل على قصور فى الابداع • فهم لا يتصورون أن كل الابداع يكمن فى عمل شىء من لاشىء ، وأن كل هذا العدد المهول من الأحداث انما هو بمثابة الملاذ الذى يلجأ اليه الكتاب الذين لا يجدون فى مواهبهم ما يكفى من خصوبة وقوة لجذب المتفرجين ، خلال الفصول الخمسة ، عن طريق فعل بسيط ، معتمد على عنف العواطف ، وجمال المشاعر ، وروعة التعبير » •

والسؤال الآن • كيف يحقق راسين هذه المعادلة ؟

أولا : وحـــدة الحبـكة :

فبدلا من تشتيت انتباه المتفرج • يحصره راسين ويركزه فى قضية واحـــدة أو ســؤال بسيط : فى مسرحية « **أندروماك** » هل ستتزوج أندروماك من بيروس ؟ وفى مسرحية « **افيجينى** » هل سنتم التضحية بالفتاة البريئة ؟ وفى مسرحية « **بيرينيس** » هل سيتزوج « تيتوس » من « بيرينيس » ؟ • والحق أنه فى بعض الأحيان يكون هنـــاك أكثر من مصلحة أو اهتمام • فمسرحية « **بريتانيكوس** » كما يشير راسين نفسه :: (هى موت بريتانيكوس بقدر ما هى فى الغضب الذى ينزل بأجريبين) • والواقع أن الحبكتين مرتبطان برباط وثيق وتسيران جنبا الى جنب ، وتصلان الى نهايتهما معا : فموت بريتانيكوس هو فى ذات الوقت دليل على النقمة التى تحل بأجريبين • وكذلك فى مسرحية «**ميترايدات**» نجد أن العنصر السياسى والعنصر العاطفى ممتزجان تماما وبمهـارة بالغـة • وبالمثل فى مسرحية « أتالى » التى يمكن أن نجد فيها أكبر قدر من القضايا، ولكنها جميعا متلاحمة فى وحدة واحدة : ان انتصـــار Ioad بمثـابة سقوط ملكة طماعة ، وهو أيضا اقامة أسرة شرعية • وهو تحرير شعب مضطهد ، وهو كذلك انتصار السماء ، وبداية عصر الكنيسة • ما أبرع راسين حين يجمع فى مسرحياته الأشـــتات فى وحـــدة عميقة وحبكة بسيطـة •

ثانيا : وضوح المواقف :

كذلك تتحقق بساطة الفعل فى مسرحيات راسين عن طريق وضوح المواقف المبدئية • ويساعد على ذلك أن هذه المسرحيات تشتمل على عدد قليل من الشخوص يكونون معروفين منذ البداية • فلا مجال لأى خلط أو غموض يتعلق بحقيقتهم ، وبحقيقة علاقاتهم بغيرهم ، ونوع القرابة التى

تربطهم بالآخرين ، كما في بعض مسرحيات كورنيي « هيراقليوس واجيزيلا » بحيث يمكن ايجاز المسرحية في جمل معدودات .

ثالثا : مادة يسيرة :

ومما يؤكد البساطة أيضا عند راسين ما تشتمل عليه من مادة يسيرة ، فالأحداث التي تقع أمام المتفرجين لا تقدم الا الضروري للمتابعة . ففي مسرحيات « **أندروماك** » و « **ايفيجيني** » و « **ميتريدات** » لا يحدث شيء مادي من البداية للنهاية . ومسرحية « **بيرينيس** » التي أعلن راسين أنه أراد فيها أن (يعمل شيئا من لا شيء) تتلخص في موقف تيتوس من بيرينيس التي : (يصرفها بالرغم منه وبالرغم منها) .

رابعا : الأزمة :

ويتضح لنا ذلك جليا اذا علمنا أن مسرحيات راسين تعرض علينا حالات من الأزمات العاطفية . ومثل هذه العواطف التي تفجر النهايات المأساوية تعود الى أزمان بعيدة . وليس من طبيعة راسين ، كما يفعل « ماريفو » مثلا ، أن يتطرق الى تحليل العواطف التي تسيطر على أبطاله ويتتبع نشأتها وتطورها ، وانما يبدأ راسين مسرحيته في الوقت الذي تتهيأ فيه العواطف المشحونة المكبوتة للانفجار . ففي مسرحية **أندروماك** نجد أن حب بيروس لأندروماك يعود الى سنوات مضت ، وكذلك حب « هيرميون له ،وبالمثل حب أورست لهيرميون . فالعواطف موجودة سلفا ، وهي تحتدم حينما يظهر في الأفق طارىء جديد ، ويدفع بالشخوص والأحداث الى حافة الهاوية بين السورة التي تفجر القوة البدائية وانضباط النظام الرائع . فبالنسبة لهذا التوازن ، لا ترقى مسرحية « فيدر » الى درجة مسرحيات أخرى لراسين مثل « بربنانيكوس » أو « **بيرينيس** » بل أن « **فيدر** » مسرحية درجة الصنعة فيها والحبكة أقل من غيرها . كما أنها لا تتميز عن غيرها بالتزامها بالمصادر المعروفة ، ولكنها خرجت عن هذا الاطار أيضا . ان « **فيدر** » نتاج لحظة فيها يحطم الفن الدائرة المغلقة التي اعتاد أن يتحرك داخلها ، ويضيف الى مملكته مناطق أخرى جديدة متحملا عبء هذا التوسع وتبعته .

لكي يبدع راسين « **فيدر** » كان لزاما عليه ، وبكل ما أوتي من براعة ومهارة وأستاذية ، أن يمزج بين مختلف العناصر ، بل والعناصر

المتناقضة التي اشتملت عليها مسرحياته السابقة ، لكي يصوغ من ذلك كله مادة خالصة نقية ، معدنا تراجيديا لا يمكن لحاسة اللمس ولا للضوء ولا للوزن أن تكشف فيه عن أدنى قدر من الخلل في الكثافة أو في اللون.

ولأول مرة يشعر راسين ، أمام احدى مسرحياته ، أنه عاجز عن السيطرة على مادة ابداعه ، ضئيل أمام عظمة ما صاغت يداه. ففي حين كانت الشخوص في المسرحيات السابقة محدودة المهمة والوظيفة في اطار العمل الفني ذاته وحسب ، ثم تنتهي المهمة أو الوظيفة بنهاية العرض ، فان شخصية « فيدر » في المسرحية التي تحمل اسمها تبسط سيطرتها وتنشر ظلها على تراجيديا يبدو أنها صيغت لكي تكون نقطه انطلاق لها أو قاعدة . ثم هي تنفلت من المسرحية لكي تموت موتا أو تبعث بعثا ، كلاهما مستقل عن المسرحية . ان « فيدر » بطلة المسرحية الوحيدة تلقي وراء ظهرها بالشخوص الأخرى في شبه الظل ، لتنحصر مهمتهم في أدوار الكومبارس لا أكثر ، لتجعل منهم ، وهم القضاة والضحايا في قضية المتهمة فيها هي الغالبة ، أقول لتجعل منهم أشباحا هائمة بعثت بهم الآلهة اليها لتسخرهم سببا في تحريك أشباح عاطفتها وسببا في مأساتها . فالزوج الذي تخونه فيدر ، والفتى التي تحبه فيدر ، طغت هي بتألق خيانتها للأول وحبها للثاني على ما يمكن أن يكون لهما من تألق وبهاء ، بل ان مجرد حضورها على المنصة ، بل حتى غيابها ، يجعلهما يتضاءلان . ويقتصر دورهما على مجرد الخدم الأذلاء في الهيكل الذي ستعرض عليه احتضارها الخالد . كأنما « فيدر » قد تشربت بمفردها كل ما يمكن لراسين أن يضعه من حرارة ومن حياة في احدى مسرحياته . وبقدر ما ترتفع هي عن المستوى العادي لشخوص راسين ، بقدر ما ينخفض الشخوص الذين يتحلقونها . وأن صورتها لتشع بلهيب مدمر ساحق بحيث (وصول أورست في أندروماك ، عودة ميتريدات ، واشاعة موت تيزيه في مسرحية فيدر ..) .

ان بساطة الفعل في مسرحيات راسين تعود الى أن التركيز في هذه المسرحيات يكون منصبا على قضية واحدة ، يسعى الكاتب دوما الى عدم تشتيت الفعل وتوزيعه على أحداث ثانوية ومشاهد جانبية . فهو فعل ذو مادة قليلة ، وهي داخلة في أعماق الشخوص . ومن ثم فهو ينفرج في ساعات معدودات .

الدراما الداخلية :

اذن ، فالمادة أو الدراما عند راسين من النوع الباطني الجواني . فمنذ بداية المسرحية ، يقدم لنا الكاتب شخوصه ومواقفهم وماضيهم

وعلاقات بعضهم بالبعض الآخر ، كما يبين لنا الملامح الأساسية فى طباعهم • وفى بعض الأحيان فان الحدث المبدئى الذى لن يلبث أن يفجر الأزمة ، يجعل منه الكاتب نتيجة منطقية لطبائع الشخوص • فالسفاره التى يقوم بها أورست لدى « بيروس » فجرتها غيرة « هيرميون » • واشاعة موت « ميتريدات » آية من آيات مكره ودهائه • وأمام هذه الحادثة المبدئية يتصرف كل شخص بما تمليه عليه مصلحته ومشاعره وعواطفه • كذلك فان هذا التصرف يتأثر أيضا بمواقف الآخرين • فهذا أورست يعلم ان من المحتمل أن تعود اليه هيرميون اذا هجرها بيروس • ومن ثم فهو يدفع بيروس الى عدم تسليم استياناكس بن أندروماك تحقيقا لرغبة الأم التى يمكن أن يتزوجها بيروس فيخلو الجو لأورست مع هيرميون • ان مثل هذه الشباك من العلاقات وردود الأفعال النفسية التى تفجرها ، هى المحرك فى جميع مسرحيات راسين • فيكفى راسين فى البداية أن يرسم طبائع الشخوص وعواطفهم ويجليها ، ثم يتركهم يتصرفون من وحى المنطق الذى تمليه هذه الطبائع وتلك العواطف •

وكما أشرنا سلفا ، يدفع راسين بالفعل قدما فى تدرج نحو غايته • ومثل هذا التقدم يجعلنا نستشعر النهاية مع التوهم بأن من الممكن تجنب الخاتمة المفجعة • وهذا ما يحدث فى الفصل الرابع من المسرحية حيث تحين فترة من التردد تظهر فيها على السطح حلول عديدة محتملة • وما أن يبدأ الفصل الخامس ، حتى تعود العواطف العمياء لتستأنف اندفاعها نحو الخاتمة المنطقية •

هذه الخاتمة تظل لحظة متأرجحة • وهى تبدو لنا واقعية ، بل هى نابعة من العمل المسرحى ، من أعماقه • بل ان المؤلف قد هيأنا لها سلفا ، وفى بعض الأحيان ، منذ أول مشهد ، كما هى الحال فى مسرحيات « أندروماك » و « ايفجينى » و « أتالى » • وغالبا ما تكون الخاتمة مفجعة تبعا لمفهوم أرسطو • ومع ذلك فان الفجيعة فى بعض النهايات يخفف من وقعها انتصار الشخوص التى يتعاطف معها المتفرجون • وهنا يضيف راسين الى المفهوم التراجيدى شكلا جديدا ، يتمثل فى الأبطال الذين اختارهم القدر ليمتحنهم ويبتليهم ، وهم فى غمرة ابتلائهم ، يشعرون بنوع غريب من الرضا بالمصير • هذا الشكل الجديد للمفهوم التراجيدى يظهر بوضوح فى مسرحية بيرينيس وهى المسرحية الوحيدة عند راسين التى لم ترق فيها دماء • غير أن الوداع الأخير الذى تؤديه بيرينيس لصنو قلبها تيتوس ، والمجهود الخارق الذى تبذله لتفترق عنه ، لأشد من القتل بالسيف • وفى ذلك يقول راسين نفسه : « ليس من الضرورى أن تراق

الدماء ويسقط القتلى في التراجيديا ، بل يكفى أن يكون الفعل عظيماً ، وأن يكون الشخوص بطوليين ، وأن تكون العواطف محتدمة ، وأن يشيع الاحساس بذلك الحزن الجليل الذى هو مصدر الاستمتاع كله فى التراجيديا ، مما يجعل المتفرجين فى حالة انفعال دائم ومتابعة ملهوفة » ٠

القدر ومظاهره :

ولكى يحافظ راسين على حالة الانفعال عند المتفرجين ويغذيها ، يعرض علينا شخوصا فى معارك ضارية ، ضد قوة أكبر منها ، تحاول أن تسحقها وتقضى عليها ٠ وهذه القوة لا تخفف خناقها حول هذه الشخوص الا لكى تكيل لها الضربات الساحقة ٠ فمسرح راسين ما هو الا صورة لقدر تخضع له ارادة الانسان التى لا حول لها ولا قوة ٠

ويتخذ هذا القدر مظاهر مختلفة من مسرحية الى أخرى ٠ فهو يمارس سلطانه من خلال قوة بشرية طاغية تمسك بخناق الضحية ٠ فبيروس يضطهد أندروماك ، وبايزيد لعبة فى يدى روجزان ، وتيتوس وبيرينيس يخضعان لسلطان مجلس الشورى ٠ ٠ وفى بعض الحالات يمارس القدر ضغوطه من خلال الشخصية نفسها ، عن طريق عاطفة عارمة تتحكم فيها ٠ فهذا نيرون يحمل فى دمائه جرثومة الجريمة ٠ وقد يتعامل القدر مع الشخصية من خلال قوة خارقة تتحكم فى الضحية : كأن تكون هذه القوة لعنة أصابت بعض الشخوص ، أو عائلة بأكملها كأسرة « تيزيه » ٠ وهذا ما يفسر ما تعانى منه « فيدر » من صراعات داخلية ٠ وقد يتجلى القدر فى صورة العناية الالهية ذاتها التى أنزلت عقابها « بآتالى » فى المسرحية التى تحمل هذا الاسم ٠

الانقطاع عن الكتابة :

بعد مسرحية « فيدر » انقطع راسين عن الكتابة للمسرح اثنتى عشرة سنة ، وتزامن هذا الصمت مع مجموعة من الأحداث المؤسفة التى تعرض لها راسين فى عام ١٦٧٧ حينما نظمت حملة دعائية نجحت فى اسقاط مسرحية « فيدر » أمام منافس لراسين كتب مسرحية فى الموضوع نفسه ٠ فى تلك الأثناء أيضا تعرض راسين لصدمة عاطفية حينما قطعت ممثلته الأولى علاقتها به وكان يكن لها حبا كبيرا ٠ كذلك أقحم راسين

شخصيا فى قضية السموم التى شغلت الرأى العام فى تلك الفترة ، وكان ممن أشير اليها بأصبع الاتهام ٠

كل ذلك جعل راسين يراجع نفسه ، ويندم على تجاوزاته فى مرحلة شبابه٠مما جعله يحاول اصلاح علاقته بالقائمين على دير « بور رويال » ويتقرب منهم ٠

ولعل السبب الأساسى لانسحاب راسين من الوسط المسرحى كان قرار الملك بضمه الى لجنة المؤرخين الملكية مع الناقد المشهورة « بوالو » ٠ مما كان فرصة لتقوية أواصر الصداقة القديمة بين الرجلين ٠ ولعل هذا التكليف الجديد لم يترك لراسين فرصة من الوقت ليكتب للمسرح ٠

فى ذلك العام وهو عام ١٦٧٧ ، دخل راســـين مرحلة جديدة من حياته ، فتزوج من سيدة فاضلة وأنجب منها سبعة أبناء نشـــأهم الوالد تنشئة دينية ٠

كان لابد لكى يعود راسين للكتابة للمسرح مرة أخرى من تدخل مدام مانتونون التى كانت تشرف على أحد الأديرة الخاصـــة بالفتيات ، فطلبت من راسين أن يكتب مسرحية أخلاقية دينية ليس فيها دور للحب العــاطفى ٠ فكتب راسين مسرحية « استير » التى قدمتها فتيــات الدير بنجاح كبير ٠ بعد ذلك قدم رسين مسرحية من النوع نفسه بعنوان آتالى تجمع بين الكورس القديم وتلعب فيها الموسيقا دورا مهما ٠ ومن النقاد من يرى أن هذه المسرحية هى أعظم ما كتب راسين ٠

ابتداء من عام ١٦٩١ ، دخل راسين مرحلة جديدة من حياته أقرب الى حياة الاعتكاف ٠ ولعل الخطابات التى كتبها فى تلك الفترة لابنه «جان» أكبر دليل على ذلك ٠ فقد عكف راسين فى خطاباته لابنه على حثه على الأخذ بأســباب الفضــيلة والانصراف عن قراءة الروايات التافهـــة والاهتمام بالقراءات النافعة ، وبخاصة الكتب الدينية والأخلاقية ٠

ومن ناحية أخرى توطدت علاقة راسين بدير « بور رويال » حتى انه أوصى بدفن جثته داخل الدير ٠

Marivaux (1688- 1763)

ماريڤو

راسين الكوميديا

★ ولد ماريفو فى باريس عام ١٦٨٨ ، وعاش فيهـــا ســـنوات طفولته ٠ واستقر فيها نهائيا ابتداء من عام ١٧١١ ٠

كانت أم ماريفو شقيقة للمهندس الخاص بالقصور الملكية وهو فنان واسع الثراء ٠ كان بحـكم تخصصنـه واتصاله بالبلاط على علاقة بوجهاء القوم ورجالات المـــال والاقتصـــاد ٠ وبذلك يمكن القول بأن ماريفو قضى طفولة ناعمة يتقلب بين القصور والفنادق الممتازة ٠ هذا بالاضافة الى حنان أم رقيقة الاحساس مما يفسر نعومة الطبع التى تميز بهـــا ماريفو وما كان يشوبها من حس أنثوى ٠ ومع كل فان الأمهات فى مسرح ماريفو لا نجد فيهن الحنان ولا الاخلاص ولا التفانى ، وغير ذلك من المشـــاعر النبيلة التى كانت تتميز بها أمه وبخاصة فى علاقتها به ٠ بل نلاحظ أن مسرحيـــة مثل **لعبة الحب والمصـــادفة** نجـد فيها السيد أورجون تجسيدا للأب الطيب الذى يسهر على مصلحة ابنته ٠ فى حين أن المسرحية تخلو بالمرة من دور الأم ٠ ويرى علماء النفس فى ذلك رأيا مخالفا ، فقد وجدوا فى أم ماريفو رمزا لطهارة المرأة ونقائها التى ملأت طفولة ماريفو ٠ فكانت بالنسبة له أو بمعنى أصح بالنسبة للاوعى عنده ، النموذج الذى صاغ منه جميع الفتيات والنساء الرقيقات اللاتى يحفل بهن عالمه الروائى والمسرحى، من أمثـــال ماريان وسيلفيا وآرمانت ، تلك المخلوقات المثـــاليات اللاتى تأخذنا بهن الشفقة اذ نراهن يتعرضن لجروحهن الأولى فى معركة الحياة ٠ كان ماريفو يحلم بأم صلبة لا تنال منها غوائل الأيام ٠ وكان يعكس هذا الحلم مع تلك المخلوقات التى تملأ عالمه الابداعى ، أما أمه الحقيقية التى كانت تحتضنه فى سنوات عمره الأولى بعيدا عن الأب الغائب ، فاننا نجدها ممثلة فى شخوص الأمهات المتبنيات (بالتبنى) اللائى يتكررن بصورة لافتة فى روايات ماريفو ٠

لم يكن من الغـــريب اذن أن يكون عالم ماريفـــو الخيـــالى فى معظم أعماله ، عالما يموج بالجمال والرقة والسعادة ٠

بعد هذه التجربة الأولى فى باريس ، مر ماريفو بتجربة مختلفة تماما هى تجربته مع الريف ، حيث عاش الفتى ماريفو مع أبيه الذى عين مراقبا فى مصلحة صك العملة ٠ ولم تستمر الاقامة فى الريف أكثر من اثنتى

عشرة سنة ، بما فى ذلك الفترات الطويلة التى كانت تغلق فيها مصلحة العملة . ولكن هذه السنوات كانت هى الفترة التى تتيقظ فيهـــا ملكة الملاحظة ويبدأ فيها الطفل بالاهتمام باكتشاف العالم الخارجى حوله فى شغف وسعادة . واذا كانت فترة الطفولة الأولى فى باريس قد مهدت عند ماريفو لمشاعر الحنين المستقبلية ، فان فترة المراهقـــة فى الريف كانت مددا لقريحته وبهجته وسروره .

فى تلك الفترة قرأ ماريفو لعدد من الكتاب المشهورين من أمثـــال سكارون (Scarron) وسيرفانتيس (Cervantes) وسوريل (Sorel) ورابيليه (Rabelais) ومارجيريت دى نافار (Marguerite de Navarre) كما قرأ قصص مونتلفان (Montalvan) ومسرحيات روترو (Rotrou) التراجيكوميدية ، واذا كانت هذه القراءات تدل على شىء فانما تدل على موجة الرجوع الى قراءة كتاب الأدب الباروكى بالرغم من الانتصار الذى حققته الكلاسيكية وما تبعه من استقرار غير نهائى للمدرسة الجديدة .

ومما لا شك فيه أن ماريفو ، قبل أن يقرر الاقامة فى باريس للدراسة فى مدرســـة القانون ، شعر بنوع من الانبهار أمام هذه المدينة الهائلة الحافلة باللقاءات والحريات . وبعد أن كان مجـــرد طالب عابر يقيم فى الريف ويقصد باريس من آن لآن ، استقر ماريفو فى العاصـــمة كمـــا أسلفنا . وقد أحبها حبا جما ، تلك المدينة التى كانت فى نظره صـــورة مصغرة للعـــالم ، بكنائسها ومسارحها ومتنزهاتها ومكتباتها التى تعج جميعا بالجماهير ، فكانت باريس مادة خصبة للباب الذى تخصص فيه فى مجلة « المتفرج الفرنسى » وذلك قبل أن تكون مسرح الأحداث فى أعماله الابداعية فيما بعد .

فى تلك الأثناء كان ماريفو قد بدأ يكتب بعض الأعمال الأدبية دون المستوى المطلوب ، ولم يفكر فى نشرها . ومع أن العرف السائد فى مطلع القرن الثامن عشر أن الأديب لا يمكن أن يعتمد على موهبته الابداعية مصدرا لعيشه ، فلا بد وأن يلجأ الى الترجمة مثلا أو الى غيرها من أعمال التحرير ، غير أن ماريفو لم يفكر فى تدبير أى مصدر آخر من مصادر الرزق ، بل انه أهمل أمر دراسته القانونية ثم قطعها فى عام ١٧١٣ ، ولعل هذا القرار باحراق جميع السفن جعـل ماريفو يضاعف من عزمه وتصميمه ليصبح واحدا من أدباء العاصمة كما يثبت ذلك من خلال سلسلة الأعمال النقدية الساخرة فى اطار الحركة الثقافية المعاصرة والتى كتبها فى أعوام ١٧١٣ ، ١٧١٤ ، ١٧١٥ .

ومع أن ماريفو تمكن خلال عامين فقط من أن يحقق النجاح فى مجال الرواية،الا أنه نجح أيضا فى شق طرق أخرى مختلفة من التعبير الفنى، مثل المقالات الدورية والكوميديا النفسية على اثر وصـــول فرقة الممثلين الايطاليين الجدد بدعوة من الوصى على عرش فرنسا فى ذلك الوقت ٠

ومما يجدر ذكره فى هذا الصدد أن قرار (ماريفو) بالتضحية بكل شىء فى سبيل الأدب قد جعله يتورط فى مشكلات مادية كان من الممكن أن تقضى على مواهبه الفنية ٠

باريس أو مدرسة المجتمع :

من فـرط اندماجه فى الحيـاة الباريسية أتقن ماريفو « علم القلب البشرى » ٠ فهو حينما اســـتقر فى باريس بصفة نهائية لم تكن سنه تسـمح له بمعرفة النـــاس معرفة حقيقية ٠ فمع أنه اجتمعت له الخبرة المزدوجة : خبرة الطفولة التى تمثلت فى حياة الترف ، ثم خبرة المراهقة التى تمثلت فى حياة الريف ، الا أنه لم يكن يدرك من هذا العلم (علم القلب البشرى) الا ما كان يطالعه فى الكتب ٠ فى حين أن مثل هذا العلم لا يوجد فى الكتب ، بل هو الذى يشرح لنا ما فى الكتب ويؤهلنا للاستفادة منها ، على حد تعبير ماريفو نفسه الذى يضيف قائلا : « ان المجتمع هو المدرسة الحقيقية ، المدرسة المفتوحة دائما حيث كل انسان يدرس غيره من الناس كما يدرسه الآخرون أيضا ، حيث كل انسان طالب ومعلم فى وقت واحد ٠ هذه المدرســة تتمثل فى العلاقات التى تجمع بيننـــا ، وبلا استثناء ، معا » ٠

واذا كان ماريفو فى طفولته قد شاهد النساء « قبل أن يعرفهن » ٠ فهو قد اكتشف فى باريس الكثير من صفات الجنس الآخر التى كان فى حاجة الى معرفتها فى أعماله الابداعية ٠ وفى باريس أيضا تردد ماريفو على الصـــالونات الأدبية التى كانت تعقدها النســاء الشـهيرات من أمثال مدام لامبير (Lambert) ومدام تونسان (Tencin) التى ستكون خير صــديق له بل وستمكنه من الانضـــمام عضـوا فى المجمع اللغوى ضد فولتير ٠

بالاضافة الى لقاءات الصالونات الأدبية كان هناك أيضا المقاهى التى اشتهر بها مطلع القرن الثامن عشر وبالذات مقهى لوران (Laurent)

ومقهى جرادو (Gradot) ومقهى بروكوب (Procope) . • وهناك كان يلتقى كاتبنا بكوكبة من أدباء العصر وفلاسفته مثل : لاموت (La Motte) وكريبيون الأب (Crepillon père) وفونتونيل (Fontenelle) وبواندان (Boindin) وسان فوا (Saint-Foix) وسوران (Sourin) ودوكلو (Duclos) • فى تلك المقاهى كانت تدور المناقشات الأدبية والدينية والسياسية • وكان ماريفو يشترك فيما يخوض فيه المجتمعون ليس بالكلام ولكن بالاستماع على حد قوله :

ويقودنا هذا الى حقيقة أخرى تتعلق بالسيرة الذاتية لماريفو • فمن المقرر بين النقاد أن ماريفو لم يتحدث عن نفسه كما نقل عنه قوله « لن أحاول أن أرسم صورة لنفسى » • ومن ثم كانت محاولات النقاد استنطاق النصوص التى تركها ماريفو لكى تتحدث عن كاتبها • ومن ثم أيضا كانت محاولات اللجوء الى شهادات الذين خالطوا ماريفو ، الا أنهم لم يشاهدوا منه الا ما أراد لهم أن يشاهدوه وما استطاعوا أن يشاهدوه • من هؤلاء وما أندرهم ، عضو مجمع اللغة الفرنسية الذى قام بالقاء كلمة الاستقبال ترحيبا بماريفو عضوا فى الأكاديمية عام ١٧٤٣ • قال لانجيه دى جيرجى Languet de Gergy :

« ان مبعث تقديرنا لك ليس فى أعمالك الابداعية بقدر ما هو فيما نجله فيك من حميد خصالك ، وطيبة قلبك ، ودماثة خلقك .

« ان المجمع يحترم فيك قبل كل شىء الود الصادق والبشاشة وحسن الصنيع ، وبذل المعروف والبعد عن الغرور والادعاء ، وتلك الصغائر التى يرفل فيها حب النفس ويتغذى عليها فى حين أنها تؤذى الآخرين وتثير نفورهم » •

ومع أصدقائه من الطبقة الأرستقراطية الميسرة ومن البرجوازيين ومن المثقفين ، كان ماريفو يتفق فى نقاط كثيرة • كما كان يشاركهم فى مسراتهم وفى ترفهم وفى أخذهم بأسباب الحداثة واستقلالهم فى الرأى • بل ان ماريفو كان يشارك بعض هؤلاء فى تشككهم وفى تشاؤمهم ، أما الالحاد الذى كان يجمع سرا بين كثيرين من هؤلاء الجلساء ، فكان ماريفو يرفض أن يتردى فيه مع المتردين •

ان من الخطأ أن ننظر الى ماريفو باعتباره ممثلا لعصره وحسب • كان ماريفو يختلف عن معاصريه بما يتمتع به من روح الفكاهة الشعبية

وميله الى البساطة ورقة الشعور التى فهمها الآخرون على أنها إعتزاز كبير بالنفس · كما أساءوا فهم طيبة القلب الشديدة التى كان يتحلى بها هذا الكاتب مما جعله يعيش فى شبه عزلة ، يعانى من سوء فهم المعاصرين له ، كما سيعانى من الازدراء الذى سيلاقيه من الجيل الذى سوف يليه ، ذلك الجيل الذى سيأخذ عنه الكثير من الأفكار والعبارات ، بعلم أو بدون علم · بل ان ماريفو كان يمهد لفلسفة التنوير التى ميزت القرن الثامن عشر ، ولكن بروح مناهضة للفلسفة مما يفسر الموقف الهجومى الذى اتخذه فولتير ضد ماريفو وشعوره بنوع من الغيرة منه وبخاصة بعد انتصار ماريفو على فولتير فى معركة دخول المجمع اللغوى ·

ماريفو والمسرح :

القارىء غير المتعمق قد يأخذ على ماريفو التخبط أو التردد بين الأنواع المختلفة (صحافة ورواية ومسرح) · ولكن الحقيقة أنه طرق هذه الأنواع جميعا وفى وقت واحد ، ومارسها ممارسة المتمكن ، فنجده وهو فى قمة تمكنه من فن الرواية وبعد كتابة (**حياة ماريان**) يعود الى المسرح ويبرع فيه · كان ماريفويحب دائما أن يوسع من آفاق ابداعه · بل ان المقالة الصحفية والرواية والمسرحية التى سطرها كانت كلها أشكالا جديدة ·

فهو لم يكن صحفيا ولا روائيا ولا كاتبـــا مسرحيا لأنه طبق قوانين هذا الفن أو ذاك ، و انما كان مبدعا فى هذه المجالات جميعا ·

واذا كان ماريفو الكاتب المسرحى هو الذى يهمنا فى هذه الدراسة · فلنبدأ بمعرفة مفهـوم المسرح عنـده : ان ماريفو يرى أن المسرح « حضور حقيقى » و « حركة آنية » و « مشهد فورى » · والتجـربة المسرحيـة أو الممارسة المسرحية هى بالنسبة للكاتب « التقاط لغة الروح الانسانية المتوقدة فى نهـــاية مطاف آلامها » وهى أيضـا « سبر وتسجيل للمسرى الصامت الذى يتقدم فيه الشعور ، وتهيئة اللحظات التى تقـــدم فيهـا العاطفة للانسان معارف مفاجئة » خارج « النظام العادى للعقـــل » هذا المفهوم للتجربة المسرحيــة ، بالنسـبة لماريفو يتفق تماما ومفهوم معين للطاقات البشرية يقول بأن الانسان خلق بحيث ان كل ما لديه مسخر لخدمته ، وهو يكتشف نفســه ويسبر أغوارها عن طريق الآخــر ، وبفضل الآخر ·

لتحديد نوع المسرحيات التى كتبها ماريفو يمكن أن نعود الى كلمة « دراما » التى استعملها (دا لومبير) فى القرن الثامن عشر · وهى كلمة

« محايدة » بين التراجيديا والكوميديا • كذلك يمكن أن نرجع فى تحديد هذا النوع الى معيار الخاتمه فى المسرحيات والذى يقضى بأن الكوميديا هى التى تنتهى نهاية سعيدة وبذلك يكون النـوع الذى تخصص فيه ماريفو هو النوع الكوميدى • والنهاية السعيدة عند ماريفو هى الاتفاق والزواج بعـد التجربة التى خرج منها كل من الأنا والآخر وهو على ثقـة من أن الآخـر يحبه •

وكما حاول دا لومبير تحديد النوع المسرحى الذى يكتبه ماريفو فقد حاول أيضا أن يجعل لمسرحياته قاسما مشتركا يجمع بينهما هو كما يطلق عليه « مفاجأة الحب » فالمسرحية عند ماريفو تبدأ بعملية تعارف تمر بنوع من المتاهة تغوص فيها الشخوص الى أعماق الحياة لتصل الى « الحيـــاة الحقيقية » وهى تنقل الشخوص من حالة العزوبة الى حالة الزواج • هذه المتاهة يمكن أن نطلق عليها عند ماريفو لفظ الامتحان بمعناه الميولوجى والنفسى (امتحان النفس) بمعنى الابتلاء والتمحيص ، وهو المعنى الدينى أيضا • هذا هو مسرح ماريفو •

طقس يقوم على ازدواجية الشخوص (العشاق) وتنكرها بوسائل مختلفـــة (تنكر فى الجنس من ذكر لأنثى أو العكس ، أو فى الوضـــع الاجتماعى ، أو بأقنعة على الوجـــوه والخلط بين الهويات) وفى نهـاية الطقس تسلم المسرحية الشخوص للمشهد النهائى الذى يتم فيه التعرف ، أى تأكد الشخصين تماما من أنهما هما فعلا اللذان وقع عليهما اختيـــار الحب وخص كلا منهما بالآخر وذلك على مشهد من الأهل (طبقـا للعرف الاجتماعى) الذين يباركون القران ويحتفلون بقبول العروسين عضوين صالحين عاملين متمتعين بكامل الأهلية للحياة الاجتماعية •

وكما مارس ماريفو أنواعا أدبية مختلفة فان مسرحه أيضا لم يقتصر على نوع واحد من المسرحيات، بل ان كوميدياته لا تنحصر فى نوع معين من الكوميديا فهو يكتب الكوميديا البطولية والرومانسية مثل (الأمير المتنكر) و (انتصار الحب) والكوميديا الاسطورية مثل (انتصـــار بلوتس) ، وكوميديا العادات مثل (مدرسة الأمهات) و (وريث القرية) ، ويكتب أيضا الكوميديا ذات الهدف الاجتماعى والفلسفى مثل (جزيرة العبيد) و (جزيرة العقل) و (المستعمرة) ، ويكتب الكوميديا العاطفية الأخلاقية مثل مسرحية (الأم الكتوم) و (الزوجة الوفية) • ومع ذلك فان ماريفو يميـــل ميـــلا شديدا الى التصوير النفسى لعاطفة الحب ، فهـو يبرع فى تصـــوير هذه العاطفة حينما تغزو القلوب ، ومن ثم كان ما يأخذه عليه

البعض من أنه يعالج دائما موضوعا واحدا هو « مفاجأة الحب » مع تنويعات بسيطة · وفي ذلك يقول ماريفو : « أنا أراقب وأفتش في جميع جيوب القلوب التي يمكن أن يختفي فيها الحب حينما لا يريد الافصاح عن نفسه· وكل مسرحية من مسرحياتي تقوم باخراج هذا الحب من أحد هذه الجيوب ·· فتارة يكون الحب مجهولا من العاشقين ، وتارة يشعر الاثنـــان بهذا الحب ولكن يحاول كل منهما اخفاءه عن الآخر ، وتارة يكون الحب خجولا لا يجرؤ على الاعلان عن نفسه · وتارة يكون الحب مشكوكا في أمره ، لم يكتمل ، يرقبه العاشقان وهو يتحرك بين ضلوعهما قبل أن يتركا له حرية الانطلاق ·

الحب وحب الذات أو عزة النفس :

والعقبة التي تقف عائقا للحب عند ماريفو ، ليست عقبة خارجية ، كما هي الحال عند موليير · كما أنها ليست عقبة كأداء يستحيل التغلب عليهـا كمـا هي حال راسين في مسرحيـاته · ان العاشقين في مسرح ماريفو ، بسبب بعض المعتقدات البالية أو بسبب فشل سابق في تجربة حب ، أو بسبب لبس معين أو خطأ ، غير ذلك من الأسباب التي تدور في اطار حب الذات أو عزة النفس ، يرفضون الاعتراف لأنفسهم وللآخرين بأنهم يحبون · فهم يلجئون الى العقل كملجأ لهم وملاذ · غير أن العقل ليس هو الموكل بأمور الحب الذي يسخر من مزاعمهم وادعاءاتهم ويقودهم الى حيث يريد على الرغم من أكاذيبهم البيضاء · ففي مسرحية (الاعترافات الزائفة) ترفض (مدام أرمانت) الاعتراف بأنها تحب (دورانت) مدير أعمالها ، الا أن الخادم الذي يدير دفة الأمور ، يضطرها الى ذلك بفضل حيله الماكرة · ذلك أن مسرحيات ماريفو دائما تعتمد على لعبـــة معينة أو تمثيلية مصنوعة ، ولكنها على درجة كبيرة من الدقة والمهـارة · فبعد المتاهات التي يضطرهم الحب الى ولوجها ، تكون النهاية السعيدة المتمثلة في انتصار الحب · وهي نهاية لا يشك فيها المتفرج طوال العرض ·

تمحيص الأنا والآخر :

ان مسرح ماريفو يعد البوتقة أو المختبر الذي يتم فيه تمحيص الأنا والآخر · والوصول الى معرفة الأنا أو اكتشافها بمحض « المصادفه » وعن طريق الاحتكاك بالآخر ، نعمة كبرى لم تكن في الحسبان ، يحصل عليها

الأنا دون أن يسعى اليها · تغمره بسعادة فائقة لا يشوبها صلف ولا غرور ، لدرجة أنه ينظر الى نفسه فى المرآة كأنه ينظر الى صديق حميم ظريف يتبادلان التحية فى مرح وحبور ·

ولو أن كل انسان ترك نفسه على سجيتها بلا قناع ، لما كان للخداع ولا للغش سبيل فى علاقات البشر · ان ماريفو يحلم بعالم جديد تغمره نفوس أشبه بالأطفال الذين نشأوا بمعزل عن عالمنا هذا ، لا يقول فيه الانسان ولا يكتب الا ما يشعر به فعلا ·

هذا ما يحدث مع شخوص اليوميات التى كتبها ماريفو تحت عناوين مختلفة ، وهذا ما يحدث مع ماريان فى الرواية التى كتبها بعنوان (حياة ماريان) · ان جميع هؤلاء الشخوص يسجلون أفكارهم « كما تعرض لهم » حتى انهم ليعبرون عن دهشتهم من تسلسلها وتدفقها :

« اننى لفى دهشة مما بدر عنى قبل قليل · لم أكن أريد أن أقول منه كلمة واحدة ، ولكننى وجدت نفسى أنزلق اليه انزلاقا كما هى العادة دون أن أدرى » ·

وهم يرفضون اعتبار أنفسهم مؤلفين · فهم يكتبون للكتابة وحسب · ونموذجهم الوحيد هو الطبيعة ، بل انهم لا يحاولون تقليدها عامدين ، وانما هم يتركون الحبل على الغارب لسيل الأفكار فى تدفقها الطبيعى · وعلى شاكلة عناصر الطبيعة من جبال وأنهار وأشجار ، المبثوثة فيها بلا ترتيب أو تصنيف أو نظام بالمفهوم البشرى ، ولكن تحكمها فوضى جميلة ، على شاكلة الطبيعة يعمل ماريفو وتعمل شخوصه ·

وبالمثل ليست هناك فضيلة الا الفضيلة الفطرية الطبيعية البعيدة عن الرياء والنفاق · وان الحاجة المسيسة التى يشعر بها الناس فى عالم اليوم الى الفطرة والطبيعة والبعد عن الصنعة والزيف ، لأكبر دليل على مدى ما يتفشى بين الناس من غش وخداع، حتى حيثما يعتقدون كل الاعتقاد أنهم صادقون ، فما أسهل أن يتنصل الانسان من مسئوليته عما صدر عنه من قول أو فكر أو شعور ، بدعوى أن الظروف الجأته الى مثل هذا التصرف الذى لم يكن يخطر له على بال · وهذه سيلفيا تبرر مثل هذا الموقف :

« **سيلفيا** : كنت أحب أرلاكان ، أليس كذلك ؟

فلامينيا : كان يبدو لى ذلك ٠

سيلفيا : حسنا ، أعتقد الآن أننى أصبحت لا أحبه ٠

فلامينيا : لا بأس ٠

سيلفيا : اذا كان فى ذلك بأس ، فماذا أصنع ؟ حينما أحببته كان حبه قد تغشانى ٠ والآن قد أصبحت لا أحبه . فهو حب ولى ومضى : جاء دون أن يكون لى رأى فى ذلك ، وبالمثل ولى ومضى ، فلا أعتقد أننى ملامة فى ذلك ٠

وباسم الصراحة أيضا ، يمكن للانسان أن يتعلل أيضا بعدم الالتزام والانتقال من نزوة الى نزوة ٠

« حسنا ٠ ان هذا القلب الذى يخون العهد حينما يعطى ألف عهد ، فهو يؤدى عمله ، وحينما يخون ألف عهد ، فهو يؤدى عمله أيضا ٠ انه يتصرف كما تقوده حركاته ، ولا يملك غير ذلك » ٠

ان فى الطبيعة غريزة نعمل دائمـــا على تزييفها ، هى حب الذات أو عزة النفس ٠ الذى سرعان ما يتحرك بمجـــرد أن يشعر الانسان أنه يتمتع بشىء ما يميزه عن غيره ٠ ان الطفل الذى ما تزال تسكن فيه براءة الانسانية وطهارتها ونقاؤها ، ما أن يكتشف أنه يتمتع بشىء من هذا القبيل يأخذه الاعجاب بنفسه ويستولى عليه فرحة غامرة ساذجة ، لكنها تكون نذيرا بظهور جميع مظاهر الأنانية وحب الذات والنرجسية :

« **ايجليه** : عجبا ! أهذا وجهى أنا ؟

كاريز : طبعـــا ٠

ايجليــه : ولكن ، أتعرف أنه جميل جدا ، رائع للغاية ؟ ليتنى عرفت ذلك قبل الآن ٠

كاريز : صحيح أنك جميلة ٠

ايجليـــه : جميلة ، بل رائعة ٠ ان هذا الكشف يغمرنى بالفرحة (تواصل التطلع فى المرآة) جميع هذه الملامح تبهرنى (٠٠٠) لابد وأنكما استمتعتما كثيرا بالنظر الى ٠ أنت ومصرو ٠ سأقضى حياتى أتأمل صورتى ، لشد ما سأحب نفسى من الآن » ٠

ان السعادة الغامرة التى تنجم عن هذا الكشف المفاجىء لا تلبث أن يتحول الى ألوان من المتع يولدها ايثار الذات والرغبة فى فتنة الآخر وحب السيطرة عليه • فالفتـــاة ايجليه التى مرت بهذه التجـربة فى الحوار السـابق ، ستصبح حينما تكبر الغنـدورة التى تحاول أن تلفت الأنظار لجمالها فى يوميات (المتفرج الفرنسى) وتتأمل ملامحها فى المرآة • غير أن المتعة التى تولدها فتنة الآخر ، لا تقف عند حد معين ، فهى لا تشبع أبدا • وهى دائمـا فى حاجة الى التجدد والى الدعم عن طـريق التجارب التى لا تنتهى ، كأنما أى فتـور أو أى توقف يصيب القلب بالملل أو السأم الذى يرهقه ولا يكاد يطيقه •

هذه النشوة الكبرى التى يولدها حب الذات أو عزة النفس ، هى شعور خادع • انها تذكرنا بما يقع (لدون جوان) فى مسرحية موليير ، الذى يريد أن يضاعف غزواته الغرامية ويبسط سلطانه فى العالم أجمع • كذلك فان هذه النشوة لا أساس لها من الواقع فهى مجـــرد دوامة من الألفاظ ، ابداع خرج من بنات الفكر لا يلبث أن يتبخر عند أول نبض حقيقى يحرك القلب • ان متع « الغندورة » محسوبة مقننة ، وهى تكيلها بمقدار وتعدها اعدادا • ولا تتورط فى أى انفعالات طاغية • وهى « تتمنع مع الرغبة » و « تتوجع دون ما ألم فاجع » • تحتاط للمحافظة على قلبها وتحصينه بقدر ما تبذل لغزو قلوب العاشقين • واذا كنا نحن لا نعرف حقيقتنا الا من خلال شعورنا ، فهى تعرف حقيقتها بالنظر والعقل وحده • وهى تخشى أن تتعرض لمفاجأة من « مفاجآت الحب » تكون أشد وقعا من غيرها فتجعلها تغفل عن حرصها وانتباهها •

التجربة والجرح :

ان ما تكشفه التجربة كان موجودا مسبقا فى الأنا ، باعتباره قدره أو مقدره ، بل هو جزء لا يتجزأ من الانسان ، أما باعتباره شعورا معاشا ، فهو جديد وهو أسلوب حياة طارىء ساحر فاتن ، يزلزل الأنا أو يدفعه فى اتجاه لم يكن يعرف عنه شيئا • فبعد التجربة يصبح الانسان غير الذى كان • غير أن هذا الجديد جاءه من الأنا ذاته • ان ماريفو يؤمن تماما أن كل انسان صالح لأن يصبح على أية صورة تقريبا • فالنفس البشرية تتمتع بنوع من المرونة والقابلية للتشكل أو الجبل ، لان كل انسان لديه جميـــع الاستعدادات المادية والمعنـوية والفكرية الموجـــودة فى الجنس البشرى بعامة •

« ما من انسان ، بوصفه مخلوقا بشريا ، لا يشارك فى الصفات الموجودة فى غيره من الناس » ٠

ان تفرد الانسان أو اختلافه عن غيره لا يكمن فى وجود صفات معينة لا توجد فى غيره ، وانما يكمن الاختلاف فى « الجرعة » التى عنده من هذه الصفات وفى « التشكيله » الفريدة التي عنده من صفات عامة موجوده لدى الجميع ٠ ويقول ماريفو فى ذلك « نحن نولد مهيئين لكل شيء » ويقول كذلك « كل انسان يشبه الجميع وهو لا يشبه الا نفسه » ٠

واذا كان القدر هو الذى يهيىء المناسبة أو الظروف لتفجير هذا التفرد، فان هذا القدر عند ماريفو يعرف بالمصادفة فهى التى تهيىء لنا الظروف لدخول التجربة ٠ وهى ليست كاشفة وحسب وانما هى أيضا تشكل وتصوغ أنماطا تختلف وتتباين ٠

هو قلبى كان يمتحن قلبك :

لما كان فى الطبيعة « مالها وما عليها » فلا سبيل للتعامل معها وتأمل أفاعيلها الا كما يفعل المتفرج المحايد ٠ ومن ثم كان هجوم ماريفو على النفاق والمنافقين ، وحضه على الصدق والصراحة ودعوة كل انسان بأن يكون طبيعيا مع الأنا الآخر كأنما كل منا يحمل بين جنبيه طبيعة بكرا أصيلة ، يضم فى صدره حقيقة سترتها وأخفتها أعراف المجتمع وتقاليده بالاضافة الى ميل للكذب لا سبيل الى مقاومته ٠ فمن الطبيعى أن يكون الانسان متصنعا ٠ ولكن التعارض بين الحقيقة والتصنع قائم لا سبيل الى انكاره ؛ ففى بعض الأحيان يجد الأنا نفسه فى مواجهة ظروف تكشف له عن حقيقة « آخر » كان يجهل حقيقته حتى تلك اللحظة ٠ وهذا هو الامتحان الأكبر ٠ وهنا هو الأساس الرمزى الذى يقيم عليه ماريفو فلسفته ورغبته فى استجلاء حقيقة الآخر ، فى اخراجه « من قوقعته » ٠

وجميع من تعرضوا لسيرة حياة ماريفو يؤيدون الحادثة التى وقعت له فى مطلع شبابه ، حينما أحب فتاة جميلة كان يعتقد أنها تجهل أنها جميلة ، ولكنه فاجأها ذات يوم ، أمام المرآة ٠ تردد الأوضاع التى اتخذتها ملامح وجهها أثناء لقائهما الأخير :

« تبين لى أن حركات وجهها ، التى ظننت أنها تلقائية وطبيعية ، لم تكن سوى حيل ماكرة فى جعبتها ٠٠ تعلمتها وتدربت عليها كما نتدرب

على عزف لحن موسيقى • ولقد شعرت بالفزع مما كنت سأتعرض له من الخطر اذا أنا لم أكتشف ذلك واستمر اعتقادى الساذج فى خداعها • كنت أظن أنها طبيعية • وقد أحببتها على هذا الأساس • بحيث ان حبى أصبح كأن لم يكن ، وعلى حين فجأة ، كأنه كان حبا مشروطا » •

وبما أن النساء جميعـا راغبـات متمنعات ، وبما أن الرجال جميعا مخادعون ، أصبح من الواجب اذن أن نأخذ الحذر • حتى الانسان الصادق ينبغى أن يسلم بأن الآخر لا يثق به •

« اننى أصفح عن أى انسان يخشى أن يثق بى ويقول فى نفسه وهو يتفحصنى : « يبدو لى أنه انسـان صادق ، ولكننى قد أكون مخدوعا » (•••) ان الناس يتزيفون لدرجة أنه ليس فيهم من هو موضع ثقة » •

واذا كان عدم الثقة هذا يساعد الأنا على « استيضاح حقيقة الآخر » ، فانه من ناحية أخرى يولد الثقة المتبادلة معه • وينقذ من الضلال الأنا الذى انخدع فى نفسه وانخدع فى الآخر • فعلى النقيض من الامتحان الذى تفرضه الحياة والمصادفة ، فان الامتحان الذى يقوم على الوعى والارادة يبعث الثقة والطمأنينة فى الأنا نفسه (الذى يؤدى الامتحان) وفى الآخر نفسه (الذى يضع الامتحان) يؤكد ذلك النهايات فى جميع المسرحيات التى تقوم على مثل هذا الامتحان • فهى تسعى لانقاذ شخص آخر حبيب من التردى فى مصير لا يستحقه ، وفى الوقت نفسه تحمى الأنا من الوقوع فى براثن خدعة يحيكها الآخر • وبمعنى أوضح فان الممتحن أو واضـع الامتحان يجبر صاحبه على بذل أقصى جهده ، وبكل كيانه ، فى السعى لتحقيق سعادته ، دون أى لبس أو سوء تفاهم معـه • وبذلك يصـبح الامتحان فى النهاية كأنه « دليل حب » • وهذا ما تقرره سيلفيا ويدركه دورانت فى نهاية مسرحية (لعبة الحب والمصادفة) :

[**سيلفيا** : أنت تحبنى ، ما كنت لأشك فى ذلك ، ولكنك بدورك تأمل ما صنعته بقلبك برقة شـعورى التى حاولت بهـا الحصـول عليـه (•••) •

دورانت : لا أستطيع أن أعبر لك عن مدى سعادتى • غير أن أكثر ما يسعدنى هو ما قدمت لك من « أدلة » على رقة شعورى نحوك] •

وهو أيضا ما تقوله نهاية مسرحية (السيد الذى عاد الى رشده) :

[**هورتينس** : لا تسيء الظن بي بسبب ما حدث : لقد رفضت أن أعطيك يدي . واعرضت عنك . والحقيقة انه لم يكن هناك ذرة من الصدق في كل ذلك ، كل ما هناك أن قلبي هو الذي كان يمتحن قلبك . وأنت مدين بكل شيء لعاطفتي نحوك . كنت أريد أن أسلم نفسي لها . كنت أريد أن يطاوعني عقلي وأن ترضى غروري . عليك الآن أن تحكم على ما فعلت بقلبك من خلال ما بذلته للحصول منه على رقة شعوره الكاملة نحوي] .

ومن الطبيعي أن كل ما يتعرض له الآخر أو الضحية من معاناة ، خلال تجربة الامتحان ، لا يلبث أن يطويه النسيان في النهاية ويتحول الى سعادة غامرة . ولا يكفي تبديد الشك في شعور الآخر وتقويته بما نضعه أمامه من عقبات ، وانما لابد من تخليص هذا الشعور من كل ما من شأنه أن يسممه . وفي ذلك يقول أحد الشخوص مخاطبا الآخر « لن تحبني هذا الحب الكبير الا لأنك أبغضتني بغضا شديدا » وهو ما تعبر عنه العامة بالمثل السائر « ما محبة الا بعد عداوة » . كذلك فان معرفة الأنا حق المعرفة بفضل الامتحان الذي نتعرض له يتيح الفرصة لاختيار أوفق . وفي ذلك أيضا يقول أحد الشخوص : « ليس هناك أخطر من صديق جاهل ولا أفضل من عدو عاقل » وهو أيضا ما يؤيده المثل الشائع « عدو عاقل خير من صديق مجنون » . وأفضل من ذلك ألف مرة صديق عاقل عليم بما يمكن أن يخشاه من نفسه . وكلما قسا الامتحان ازداد الشعور الرقيق الذي يتمخض عنه . بل ان الحب عند ماريفو لا يكون قويا حصينا الا بعد أن يتعرض طواعية واختيارا لنار البغضاء ، واذا لم يتم اختياره وتفضيله ، عن وعي وادراك ، على هذه البغضاء .

الجديد في مسرح ماريفو :

كان ماريفو يعلن دائما أنه يفضل أن يكون في مؤخرة المجددين على أن يكون في مقدمة المقلدين . وكان يردد عبارته الشهيرة : « أفضل أن أشغل آخر مقعد بين مجموعة الكتاب المبدعين القليلة على أن أزهو بجلوسي في الصف الأول بين قطيع القردة المقلدين » .

أول ما يحق لماريفو أن يفخر به بين كتاب الكوميديا في عصره ، وأول سمات التجديد عنده أنه كان الوحيد تقريبا الذي تخلص من التأثير الطاغي لموليير ، ذلك التأثير الذي لم يكد ينجو منه أحد ممن جاءوا

بعده من كتاب الكوميديا . لم يلجأ ماريفو ، كما فعل موليير فى مطلع حياته الفنيه ، الى نوع الفارس وأساليبه • حتى شخصيه (أرلوكان) الخادم المهرج المعروف فى الكوميديا الايطالية،أضفى عليها ماريفو بعض اللمسات التى خففت من غلوائها ومبالغاتها التى تثير السخريه والتى حافظ عليها موليير • كذلك فان الضحك فى مسرحيات ماريفو لا يتفجر على حساب الابطال ، كما هو الحال عند موليير ، وانما على حساب الشخوص الثانوية • ومن وجوه الاختلاف أيضا عن موليير ، أن ماريفو لم يعالج فى مسرحه العادات والأعراف المعاصرة كما فعل موليير الذى تجرى أحداث روائعه فى جو واقعى معاصر ، بل لجأ ماريفو الى الفانتزيا على شاكلة شكسبير • وهو يذكرنا بلوحات الفنان (فاتو) التى هى أقرب الى عالم الخيال والأحلام • وشخوصه أقرب ما تكون الى أنماط المسرح الايطالى التقليدية : فالمسرحية عنده تتألف من شخوص هم فى الأغلب فتى وفتاة من علية القوم وخادم وخادمة ثم أب طيب أو أم متسلطة • وماريفو لا يصور لنا ، على شاكلة موليير ، الانسان بصفة عامة وانما هو يصور الحب بوجوهه المختلفة وأسبابه المتفاوتة • وهو لا يعرض علينا انسانا تسيطر عليه رذيلة أو عاطفة قاهرة : لكنه يكشف لنا النفوس البشرية وهى تتحول من حال الى حال أثناء مرورها باحدى الأزمات التى تحاول جاهدة التغلب عليها ، وهى أزمة الحب • ومن ثم فنحن فى مسرح ماريفو أمام حالات ولسنا أمام طبائع كوميديا النماذج البشرية ، كما هو الحال عند موليير : فأبطال ماريفو لا تعيبهم أية رذيلة أو خصلة ذميمة تسيطر عليهم وتدفع الى الضحك منهم • ان الطريف عند ماريفو وأبطاله هو الجدال الشاق الذى يقوم على خدعة ما ومع ذلك فهو جدال صادق : وبذلك يكون ماريفو أبعد كتاب الكوميديا جميعا عن التأثر بموليير ومفهومه للكوميديا •

وليس من الغريب اذن أن يذكرنا ماريفو براسين بسبب تعمقه ودقته فى تحليل عاطفة الحب • فهو على شاكلة راسين ، يعرف جميع الحيل التى يلجأ اليها منطق الحب ونزعة العاطفة التى لا تقاوم • وهو على شاكلة راسين أيضا أستاذ فى التحليل النفسى للمرأة ولكنه يعرف كيف يتوقف عند النقطة التى يمكن أن يتحول فيها الحب الى مأساة ، كما أنه يجلو الدقائق التى يقف دونها راسين ويكتفى بالتلميح اليها •

لكنه يختلف عن راسين الذى يصور استبداد العاطفة بالانسان وافاعيلها فيه فى مواجهة عقبة حقيقية لا طاقة له بالتغلب عليها • فالعقبة عند ماريفو ، وهو مما يتفق مع النوع الكوميدى ، عقبة وهمية ، عابرة

تمتحن الشخصية الى حين ، دون أن تحطمها أو تعرضها للخطر . ففى أغلب الأحيان تتمثل العقبة فى اعتقاد خاطىء أو تجربة سابقة فاشلة تجعل البطلة فى مسرحية (**لعبة الحب والمصادفة**) تتخوف من الزواج وتتردد فى الاقدام على التجربة . وقد تكون العقبة فى شكل داء الشك الطبيعى كما هى الحال فى مسرحية (**الامتحان**) وقد تتمثل العقبة فى خجل طبيعى فى الشخصية وترددها . وفى أحيان كثيرة يخلق الشخوص أنفسهم العقبة ويلجئون الى التصنع ، التنكر . وذلك لدراسة مشاعر الطرف الآخر واختبارها . ومهما كان الأمر ، فان المتفرج لا يشعر بأى نوع من القلق أو الجزع على مصير الشخوص ، بل هو متأكد تماما أن الغموض سيزول وأن الخطأ سيتم اصلاحه ، وأن سوء الفهم سينبدد. لذلك فان المتفرج يظل على ابتسامته وتفاؤله حتى لو سالت بعض الدموع . فالنهاية دائما سعيدة كما يتوقعها الجميع . وتتجلى عظمة الكاتب فى شغل مساحة العرض واهتمام المتفرج عن طريق التحليل النفسى الرائع والأحاديث المشوقة .

ومع ذلك فان ماريفو دون قوة راسين وقوة موليير ، ولكنه فى النوع المسرحى الذى يمارسه ليس له نظير ولا ند ، ويمكن تحديد الاطار الخاص الذى يتميز به مسرح ماريفو فى المزج بين الحقيقة النفسية للشخوص وجو الفانتازيا . هذا بالاضافة الى الخصائص اللغوية التى ينفرد بها هذا المسرح ، بحيث أصبح هناك ما يعرف فى اللغة بخاصة وفى المسرح بعامة بأسلوب ماريفو أو « الماريفورية » .

ويتلخص هذا الاسلوب فى دقة التحليل النفسى ودقة الاستعمالات اللغوية . بحيث ينبغى على المتفرج أن يكون حساسا ومدركا لأقل الاختلافات فى الألفاظ ولأقل تباين فى اللهجة . فالسادة يتكلمون لغة الصالونات الأدبية ، فى حين يتكلم الخدم لغة تذكرنا بالحذلقة التى تثير السخرية . غير أن الماريفورية ليست بأى حال تصنعا ولا افتعالا ، لأنها لا تقتصر على الأسلوب وحده ، وقد أدرك ذلك الكاتب « ديدرو » فى وصفه للكتاب الذين ينتمى اليهم ماريفو : « ان المواقف التى يبدعونها ، والفروق الدقيقة التى يلاحظونها فى النماذج البشرية ، وصدق التصوير الذى يقومون به ، كل ذلك ينأى بهم عن طرائق الكلام العادية. ويجعلهم يستعملون صيغا رائعة بشرط بعدهم عن الغموض والحذلقة » .

مسرحية (لعبة الحب والمصادفة)

المصـــادر :

موضوع الخادم الذى يتنكر فى شخصية سيده ليغازل فتـاة من الطبقة البرجوازية ليس بالموضوع الجديد • ولعل أشهر من عالجه هو (موليير) فى مسرحيته المعروفة **المتحذلقات** ، ففى المسرحية يوقع الخادم ماسكاريى فى حبائله متحذلقتين ساذجتين زاعما أنه وجيه مثقف • غير أن ماسكاريى يدرك تماما أنه يمثل ، فى حين أن التمثيل بالنسبة لأرلوكان ينقلب جدا •

أما موضوع التنكر بشكل عام فمن الصعب أن نحصى جميع من عالجه فى المسرح • ولعل أشهرهم بالترتيب الزمنى (أورنيفال) فى مسرحيته **أرلوكان وجيها ومبارزا مزعوما رغم أنفه** ، ثم (لوساج) فى **كريسبان منافسا لسيده** ، ثم (لوجران) فى مسرحيته **الاختبار المتبادل** وهى ليست المسرحية الوحيدة التى تقوم على التنكر لهذا الكاتب • ثم هنـاك مسرحيـة **الصـورة** لكاتبها (بوشان Bequchains) حيث البطلة واسمها (سيلفيا) أيضا تتنكر فى شخصية خادمتها لكى تنفر خطيبها • واذا كانت الحبكة فى هذه المسرحية مختلفة فهى فى مسرحية **العاشقين المتنكرين** لصـاحبها (أونيون Aunillon) قريبة جـدا من **لعبة الحب والمصادفة** بحيث يمكن مقارنة المشهد الثامن من الفصل الثانى بالمشهد السابع من الفصل الثانى من **لعبة الحب والمصادفة** • وهكذا فمن الواضح أن (**لعبة الحب والمصادفة**) هى نهاية مطاف سلسلة طويلة من كوميديات الحبكة • بل اننا لنجد فى أعمال ماريفو نفسها التى سبقت **لعبة الحب المصـادفة** بعض المسرحيـات التى تقوم أيضـا على التنكر مثل **التقلب المزدوج** ، **والأمير المتنكر والخادمة الزائفة والنهاية غير المتوقعة وجزيرة العبيد** • وبذلك يكون موضوع التنكر فى مسرح ماريفو ليس جديدا بل هو موضوع له نصيب كبير فى هذا المسرح •

تحليـل المسرحيـة

الفصل الأول : اللعبة ومفاجآتها :

والد الفتاة (سيلفيا) السيد (أورجون) ، ووالد الفتى (دورانت) صديقان يتفقان على تزويج ابنة الأول لابن الثانى • يرفع الستار عن (سيلفيا) وخادمتها (ليزيت) فى حوار حول خبر حضور خطيبها

المقترح دورانت · وتبدى (سليفيا) قلقها من هذا الزواج ، لانها لا تعرف القادم ، وبخاصة أن الزواج يتم بالطريقة التقليدية واتفاق الأهل دون اتاحة الفرصة للشابين للتعارف · وتعرض (سليفيا) على (ليزيت) أمثلة لبعض صديقاتها اللائى لم يوفقن فى زواجهن ويعانين من طباع أزواجهن عن الرغم من المظاهر التى تقول عكس ذلك ·

وحينما يعلم والد سليفيا بتخوف ابنته وعدم اطمئنانها ، يسمح لها بالتنكر فى زى الخادمة لتتمكن بكل حرية من دراسة شخصية الخطيب القادم (دورانت) · ثم يطلع الأب ابنه (ماريو) على هذا السر ويقرأ عليه رسالة وصلته من والد الخطيب (دورانت) يخبره فيها أن ابنه (دورانت) سيحضر متنكرا هو أيضا فى زى خادمه (أرلوكان) الذى سيقوم بدور سيده ، وذلك للأسباب نفسها التى تنكرت من أجلها سيلفيا · ولكن والد سيلفيا السيد (أورجون) وشقيقها (ماريو) يخفيـان أمر تنكر (دورانت) عن (سيلفيا) · وهكذا يصبح كل من (دورانت) و (سيلفيا) فى موقف واحد ، وما على الأهل الا ترك الأمور تسـير على هــواها ·

وتظهر (سيلفيا) فى زى الخادمة على أمل أن توقع فى حبها السيد القادم الذى يصل تحت اسم (بورجينيون) الخادم ليجد أسرة (أورجون) مجتمعـة ·

وهنا يجب على الأب (أورجون) والشقيق (ماريو) أن يذكرا كلا من (سيلفيا) و (دورانت) ، طبعا كل على انفراد ، بالدور الذى يمثله كل منهما وينفر منه بطبيعته · بل أن (ماريو) يدخل فى اللعبة ويتظاهر بأنه يحب الخادمة المزيفة أى (سيلفيا) الحقيقيـة وهى شقيقته حتى يلهب مشاعر الخادم المزيف أى (دورانت) الحقيقى · وينفرد (دورانت) و (سيلفيا) وهما فى دور الخدم ، فتختلط عليهما مشاعر الضيق والخجل بالاندهاش ، والخوف من الاسـتماع لحديث خادم معجب والاهتمام الذى يوليه كل منهما لحديث الآخر واطرائه · ومع كل فان سيلفيا تحاول أن تنهى المحادثة وهى تلقى باللائمة على نفسها لاستماعها لحديث خادم ·

ويصل الخادم (أرلوكان) الذى يقوم بدور السيد المحدث بطريقة كاريكاتورية وتأخذ الدهشـة (سيلفيا) من غرابة القدر فى توزيع الأدوار · وفى الوقت نفسه يحس (دورانت) بالضيق ويستولى عليه

شعور بالضجر الذى لا يدرى له مصدرا · ولكنه لا يملك نفسه من التدخل لتوبيخ (أرلوكان) على تبسطه الشديد وسوقيته ·

ويصل السيد (أورجون) فجأة فى الوقت المناسب ليستقبل (أرلوكان) بلا أى اندهاش من تصرفاته (فهو يعرف حقيقته) وتستمر اللعبة ·

الفصل الثانى : مهمة صعبة أمام (دورانت) و (سيلفيا) :

ويجرى كل شىء كما هو متوقع بالنسبة للسيد (أورجون) ، وهو فى موقع المتفرج العالم ببواطن الأمور · أما الشخوص الآخرون فتزداد دهشتهم مع تقدم الأحداث · وهذه (ليزيت) تخطر سيدها السيد (أورجون) بحب (دورانت) لها ، وتطالب ، بكل أمانة وشرف ، بايقاف اللعبة · أما (سيلفيا) فهى على حد قول (ليزيت) تشعر بالاضطراب أمام (بورجينيون) · ولكن السيد (أورجون) يطمئن (ليزيت) ويوافقها على كل ما تطمع فيه · غير أنه يطلب منها أن تتهم (بورجينيون) أمام (سيلفيا) ·

وينفرد (أرلوكان) و (ليزيت) فى سعادة طاغية · ويتغزل (أرلوكان) فى (ليزيت) غزلا مكشوفا لا ترده حشمة ولا يمنعه حياء ·

ويحدث ما يقطع عليهما خلوتهما وهيامهما · فهذا (دورانت) يطلب من (أرلوكان) أن يخلصه مما هو فيه ، فينغص عليه سعادته ويجد صعوبة شديدة فى استئناف مناجاته مع (ليزيت) بالراحة نفسها التى كان عليها قبل وصول (دورانت) · ويتعاهد الخادمان على الحب الى الأبد مهما كانت حقيقة وضعهما الاجتماعى عندما يعرف كل منهما الآخر حق المعرفة · وهكذا يقترب كل منهما من لحظة الاعتراف للآخر بحقيقة أمره · يقطع الاعتراف تدخل جديد يكون هذه المرة من (سيلفيا) التى تطلب من (ليزيت) ما سبق أن طلبه دورانت من أرلوكان · غير أن (ليزيت) انما تنفذ تعليمات السيد (أورجون) · فكان على (سيلفيا) أن تستمع الى تعليقاتها عن (بورجينيون) · وأمام هذا الحديث يكاد الدمع يتفجر من عينى (سيلفيا) ، ويجرح الحديث مشاعرها ويجعلها تحاول أن تستوضح موقفها تجاه (دورانت) · ويقبل (دورانت)

فيجدها غارقة فى هذه التأملات • وبالرغم من القرار الذى اتخــذته (سيلفيا) بعــدم مقـابلة (دورانت) وبالرغم من القرار الذى أعلنه (دورانت) بالانصراف وترك (سيلفيا) لحال سبيلها ، الا أن كليهما يبقى بحجة التحدث عن السيد والسيدة (هو عن سيده وهى عن سيدتها) وعن رحيل (دورانت) الوشيك • وأخيرا تعترف (سيلفيا) لدورانت بأنها كانت من الممكن أن تحبه لو كان مركزه حسنا •

ويحدث ما يقطع عليهما هذه الخلوة فى شخصى السيد (أورجون) و (ماريو) اللذين يطردان دورانت كنوع من المشاكسة لسيلفيا • ويحاول الاثنان استفزاز سيلفيا ويلاحقانها بالأسـئلة ويجبرانها على الادلاء باعترافات جزئية تندم عليها • ثم يتركانها فى حالة اضطراب شديد بعد أن يطالباها بمواصلة لعبة تعبت من ممارستها • غير أن عودة دورانت تغير كل ذلك ، حينما يعترف لسيلفيا بحقيقة شخصيته • وتكون المفاجأة الجديدة حينما لا تقــول سيلفيا شيئا عن حقيقة شخصيتها وتواصل اللعبة فى مرح وجذل •

وتبادر (سيلفيا) فتصرح لشقيقها بكل حرارة وحماسة أن الشخص الذى استطاع أن يستميلها هو من مركزها الاجتماعى نفسه •

الفصل الثالث : انتصار سيلفيا :

ويأتى دور (أرلوكان) ليخبر سيده بوضعه مع (ليزيت) فهو أكثر منها وصولية وطموحا ، اذ يطمع فى الزواج من (سيلفيا) الزائفة ، بشرط أن يخبرها بحقيقة شخصيته كما طلب منه (دورانت) • وهنا يصادف (ماريو) (دورانت) ويثير غيرته ، ولكن ليس الى الحد الذى يجعله يشعر بالاحباط ويصرفه عن (سيلفيا) فهو يصور نفسه فى صورة الغريم تعس الحظ • وتصل (سيلفيا) لتشترك فى اللعبة بكل راحة بل واطمئنان نفس • ويغتاظ دورانت مرة أخرى ويضطر للانسحاب • وتصرح (سيلفيا) لأبيها وشقيقها بأن أملها الأكبر هو أن يطلب (دورانت) يدها وهى متنكرة فى صورة الخادمة • وهى الآن التى تطالب باستمرار اللعبة • ويتوقف مؤقتا هذا الصراع العسير والمتوقع بسبب وصول (ليزيت) التى تطلب من سيدها ، كما طلب أرلوكان ، حقها فى أن تخرج من اللعبة بالمكاسب التى تخصها والتى تسـتطيع تحقيقها • وينفرد أرلوكان بليزيت ويبدأ هذا اللقاء بالتعبير عن الأمل المشترك فى زواج صعب المنال ، وينتهى بالاعتراف المشترك ، ولكن فى سرور وحبور• ويحاول أرلوكان أن يثأر لنفسه من سيده (دورانت) الذى يصعب عليه أن يصدق أن (أرلوكان) سيتزوج فعلا من ابنة السيد (أورجون) ولكنه لا يستطيع أن يدرك الحقيقة •

ويلتقى (دورانت) و (سيلفيا) للمرة الأخيرة • ويكاد أن يقع بينهما انفصال نهائى : فهذا دورانت يريد أن يرحل دون أن يدرى هو نفسه ان كان يخشى منافسة (ماريو) أو مركز (سيلفيا) الاجتماعى • ويهم كل منهما بالانصراف ، أو يتظاهر بذلك • ولكن يحاول كل منهما أن يستبقى الآخر • وأخيرا ، وبفضل حذق (سيلفيا) ومهارتها ، يطلب دورانت يد من يعتقد أنهـا الخادمة • وفى حضرة السـيد (أورجون) و (ليزيت) و (أرلوكان) ، يتلقى (دورانت) المكافأة التى تليق به حينما تكشف (سيلفيا)عن حقيقة نفسها •

وفى السطور التالية بعض اللقاءات التى تجلو لنا حقيقة مشاعر هذه الشخوص :

الخادمان المزيفان يتكالبان على فرصة العمر :

تعتقد ليزيت الخادمة التى تتنكر فى دور سيدتها أن أرلوكان الخادم المزيف هو السيد الحقيقى • ولما كان هذا السيد المزيف قد كاشفها بحبه لها واستعداده للزواج منها معتقدا أنها السيدة فقد توهمت أنها استولت على قلب السيد الحقيقى ، لذلك فقبيل المشهد التالى الذى تلتقى فيه ليزيت بأرلوكان ، نجد أن من واجبها أن تصارح السيد أرجون رب الأسرة وتحذره مما قد يحدث ان هى « استغلت مفاتنها » ، وهى تشير بذلك الى الزواج الوشيك الذى سيجمع بينها وبين أرلوكان الذى تظنه السيد الحقيقى • وحينما يظهر أرلوكان ينسحب الأب ليترك للعاشقين الفرصة لمزيد من التعارف والحب قبيل الزواج • ولكنه يطلب من أرلوكان أن يتحلى بالصبر :

أرلوكان : سيدتى ، يطلب منى أن أتحلى بالصبر • يتكلم على مزاجه ، هذا الرجل الطيب •

ليزيت : من الصعب أن أصدق أن الانتظار يكلفك كثيرا • يا سيدى • انها المجاملة لا أكثر التى تجعلك تتظاهر بعدم الصبر ، بمجرد وصولك • فحبك لا يمكن أن يكون قويا الى هذا الحد • فهو ليس سوى حب وليد •

أرلوكان : أنت مخطئة ، يا أعجوبة الزمان • فالحب الذى تفجرينه أنت لايبقى فى المهد طويلا؛أول نظرة من عينيك أنجبت حبى ، والنظرة الثانية أعطته القوة • أما النظرة الثالثة فقد جعلته طفلا كبيرا •

فلنحاول أن نرعاه بأقصى سرعة · وعليك بالاهتمـــام به ما دمت أنت أمه ·

ليزيت : هل ترى أننا نسيء معـــاملته ؟ هل ترى أننا نهمل أمـره الى هذا الحد ؟

أرلوكان : في انتظـار أن تكفليه برعايتك ، اعطيـه فقط يدك البيضـاء الجميلة لتداعبيه قليلا ·

ليزيت : خـذ اذن ، أيها اللحوح الصغير ، ما دمنا لا نستطيع أن نهنأ بالراحة الا بمداعبتك ·

أرلوكان : (وهو يقبل يدها) ـ يا حبة قلبي العزيز ! كم يمتعني هذا · أنه أشـــبه بالخمرة اللذيذة · وا حسرتاه ، لأني لا أنال منـــه الا قطرات ·

ليزيت : ألا ينبغي أن يكون لنا عقل ؟

أرلوكان : عقل ؟ وا أســـفاه ! لقد فقدته · عيناك هما اللصـــان اللذان سلباه مني ·

ليزيت : هل صحيح أنك تحبني الى هذا الحد ؟ لا أستطيع أن أصدق ··

أرلوكان : لا يهمني ما هو صحيح · لكنني أحبك حب الضائع · وسوف ترين في المرآة أن هذا صحيح ·

ليزيت : ان مرآتي لا تزيدني الا شكا ·

أرلوكان : آه ! يا قطقوطتي المعبودة ! ان تواضعك هو النفاق بعينه ·
[ويصـل دورانت السيد الحقيقي ، فيثور أرلوكان لأن الخادم (السيد الحقيقي) قطع عليه حبل الحديث مع حبيبته ، ولا يتورع في طرده · الأمر الذى كلفه ركلة في مؤخرته من السيد الحقيقي · وذلك دون أن تلاحظها ليزيت · وينصرف دورانت ويعود أرلوكان ليستأنف حديثه مع ليزيت :]

أرلوكان : آه يا سيدتي ، لولاه لكنت قلت لك أشياء جميلة ، أما الآن فلا أجد الا كلاما عاديا ، باستثناء حبي وهو فوق العادة · ولكن بمناسبة حبي ، متى سيصبح حبك رفيقا لحبي ·

ليزيت : نتعشم أن يحدث هذا ·

أرلوكان : وهل تعتقدين أن هذا سيحدث قريبا ؟

ليزيت : السؤال ملح · هل تعرف أنك تحرجني ؟

أرلوكان : ماذا تريدين ؟ اننى أحترق ، وأطلب النجدة من النار .

ليزيت : لو كان بامكانى أن أعترف بشعورى بهذه السرعة ...

أرلوكان : أعتقد أنك تستطيعين ....

ليزيت : ان الاحتشام الذى يفرضه جنسى يأبى ذلك .

أرلوكان : ولكن هذا الاحتشام يسمح بأشياء أخرى .

ليزيت : ماذا تريد منى بالضبط ؟

أرلوكان : قولى لى فتفوته أنك تحبيننى . أنا أحبك . رددى كالصدى . كررى يا أميرتى .

ليزيت : يا له من نهم لا يشبع . حسنا ! أنا أحبك يا سيدى .

أرلوكان : حسنا يا سيدتى . أنا أكاد أموت من الفرحة . السعادة تربكنى . أخشى أن أفقد عقلى وأنطلق كالمجنون . أنت تحبيننى ! ما أروع ذلك .

ليزيت : من حقى أيضا أن أندهش من سرعة اعترافك لى بحبك . أرجو أن يظل حبك على حاله حينما يعرف كل منا الآخر حق المعرفة .

أرلوكان : آه ! سيدتى ! حينئذ سأخسر كثيرا . وسيخيب أملك .

ليزيت : انك تكيل لى من المديح ما لا أستحقه .

أرلوكان : وأنت يا سيدتى ــ لا تعرفين قدرى . والا لوجب أن أحدثك وأنا راكع على ركبتى .

ليزيت : تذكر أن الانسان لا يملك أمر مصيره .

أرلوكان : الآباء والأمهات يعملون ما يحلو لهم .

ليزيت : بالنسبة لى ، كنت سأختارك مهما يكن وضعك .

أرلوكان : ما أكثر تواضعك اذن .

ليزيت : هل أطمع أن تعاملنى بالمثل فيما يخصنى .

أرلوكان : وا أسفاه ! لو كنت عبدة أو أسيرة ، ولو رأيتك تكنسين السلم وتمسحين البلاط فأنت دائما أميرتى المحبوبة .

ليزيت : ياليتها تدوم هذه المشاعر الجميلة !

أرلوكان : لكى ندعمها ونقويها . فلنقسم نحن الاثنين على أن يظل كل منا يحب الآخر على الرغم من كافة الأخطاء الاملائية التى قد تقعين فيها بخصوص حقيقة شخصيتى .

ليزيت : ان مصلحتى فى هذا القسم أكبر من مصلحتك • وأنا أؤديه طائعة مختارة •

أرلوكان : (يجثو على ركبتيه) — ان طيبة قلبك تبهرنى • وأنا أركع أمامها عرفانا وامتنانا •

ليزيت : كف عن ذلك أرجوك ، فأنا لا أطيق أن أراك فى هذا الوضع • ان هذا يعرضنى للسخرية • انهض • فهناك شخص قادم •

الصراع بين الحب وعزة النفس :

سيلفيا تحب دورانت لكنها لا تريد أن تعترف لنفسها بذلك • فحبها لذاتها أو عزة النفس فى صراع مع الحب • فكيف ، وهى سيلفيا ابنة الأكابر ، تقع فى حب الخادم • ان ملاحظات ليزيت تجبرها على أن ترى ما لا تريد أن تراه • وفى الوقت ذاته فهى بدلا من أن تدافع عن نفسها ، تخون قضيتها • ومن ثم كان احتدادها فى المناقشة أمام الخادمة وتوترها العصبى « الذى يصل الى حد البكاء » • قبيل المشهد التالى كانت سيلفيا قد طلبت من ليزيت أن تطرد أرلوكان المتنكر فى دور السيد ؛ ولكن ليزيت ترفض •

ليزيت : ولكن يا سيدتى ، ما الذى لا يعجبك فى هذا الخطيب ويجعلك تنفرين منه الى هذا الحد •

سيلفيا : انه لا يعجبنى ، قلت لك • كما لا يعجبنى برودك هذا •

ليزيت : أعطى نفسك الفرصة الكافية للحكم عليه • هذا كل ما نطلبه منك •

سيلفيا : ان بغضى له يكفى دون حاجة لفرصة لكى يزداد بغضى له •

ليزيت : خادمه هذا المتعجرف ، ألا يكون قد أفسد عليك حكمك بالنسبة لسيده ؟

سيلفيا : أوه ! الغبية ! وما دخل خادمه فى هذا •

ليزيت : الحقيقة أننى أرتاب فيه ، لأنه متفلسف ومتحدث •

سيلفيا : دعك من أحكامك هذه ، فلم يكن ينقصنا غير ذلك • أنا حريصة على ألا يحدثنى هذا الخادم الا قليلا ، وفى هذا القليل الذى قاله لى ، لم يقل لى الا كلاما معقولا جدا •

ليزيت : أعتقد أنه روى لك الكثير من الحكايات السخيفة ليبرهن لك على أفكاره النيرة ٠

سيلفيا : ألا يعرضني تنكرى هذا لسماع الأقوال الجميلة ؟ ماذا تظنين ؟ كيف تنسبين الى هذا الفتى البغضاء التى لا دخل له فيها ؟ انك تجعلينني أدافع عنه ، لا ينبغي أن نخلط بينه وبين سيده ولا أن نتهمه بالدهاء لتعتبرينني أنا بلهاء ، ، تستمع الى حكاياته ٠

ليزيت : آه يا سيدتى ! اذا وصـل بك الأمر الى حد الدفاع عنه بهذه الطريقة ، ووصل بك الأمر الى حد الغضب ، فلم يعد لدى ما أقوله ٠

سيلفيا : وصل بى الأمر الى حد الدفاع عنه بهذه الطريقة ! كيف تجرئين أنت على قول ذلك ؟ ماذا تقصدين بهذاالكلام ؟ ما الذى يدور فى رأسك ٠

ليزيت : أقول يا سيدتى أننى لم أشاهدك فى مثل هذه الحالة التى أنت عليها ٠ ولا أرى أى داع لحدتك ٠ حسنا ! اذا كان هذا الخادم لم يقل شيئا ، فالحمـد لله ٠ لا ينبغي أن تحتدى للدفاع عنه ، فأنا أصدقك ٠ خلاص ٠ اننى لا أعارض حسن رأيك فيه ٠ انتهى الأمر ٠

سيلفيا : أرأيتم هذه الخبيثة كيف تحول الكلام ؟ ان الغيظ الذى يتملكنى يكاد أن يدفعنى للبكاء ٠

ليزيت : ماذا فى ذلك يا سيدتى ؟ المحمل السـيىء الذى تفهمينه من كلامى ؟

سيلفيا : أنا أفهم أغراضـا سـيئة ؟ أنا أتشاجر معك من أجله ! أنا أرى فيه رأيا حسنا ! الى هذه الدرجة وصل قلة احترامك لى ! رأى حسـن ! يا الهى ! حسـن الرأى ! بماذا أجيب على ذلك ؟ ماذا يعنى ذلك ؟ مع من تتحدثين ؟ ما هذا الذى يحدث لى ؟

ليزيت : لست أدرى ٠ لكننى لن أفيق من الدهشة التى سببتها لى ٠

سيلفيا : لديها طرق للكلام تخرجنى عن طورى ٠ انصرفى ٠ لم أعد أطيق رؤيتك ٠ اتركينى ، سأتخذ اجراءات أخرى ٠

سيلفيا : (وحدها) ــ مازلت أنتفض من كلامها ٠ الى أى مدى من الوقاحة وصل الخدم فى ظنهم بنا ٠ وكم يحطون من شأننا ٠ لن أستطيع أن أفيق من ذلك ٠ ولا أجرؤ على التفكير فى الألفاظ التى استعملتها معى ٠ فما زالت ترعبنى ٠ الموضوع موضوع خادم ! ما أغرب ذلك ! على أية حال فلأصرف عنى هذه الفكرة التى عكرت بها هذه الوقحة ذهنى ٠ ها هو ذا بورجينيون ٠ ها هو ذا سبب احتدادى ٠ ولكن الذنب ليس ذنبه ، هذا الفتى المسكين ، فلا ينبغى أن أتحامل عليه ٠

Beaumarchais (1732 - 1799)

بومارشيه

مرآة المسرح

حيـاة عاصـفة

اذا كان البطل الشعبي في مسرحيات (بومارشيه) هو تجسيد لآمال وطموحات الكاتب نفسه في حيـاته ، فلابد لنا من الوقوف على تفاصيل هذه الحياة لكي نفهم هذا المسرح معنى ومغزى ·

كان (بومارشيه) في طفولته غلاما شقيا · ولم يكن أبوه راضيا عنه · وكان دائم التعنيف له ، ودائما ما كان يعاقبه لتخلفه عن القداس في الكنيسة ، فيخصـم من مصروف الجيب الذى كان يخصصه له كل شهر · ومع ذلك لم ينصلح حال (بومارشيه) · وفي سن الثالثة عشرة حاول أن ينتحر بسبب مشكلة غرامية · ولما فاض الكيل بالأب الذى كان يعمل في صناعة الساعات وتجارتها اضطر الى طرد ابنه من البيت · فماذا فعل الفتى بومارشيه ؟ قيل انه حاول أن يكسب قوته بعرق جبينه فمارس مهنا كثيرة حتى انه عمل حاويا · وحينما تدخل بعضهم لاعادته الفتى الضال الى بيت أبيه وضع الأب لذلك شروطا قاسية · أولها الطاعة التامة ، وعدم معارضة أبيه في أى أمر من الأمور ، وألا يقوم ببيع أى شيء حتى ولو كان زرار ساعة بسيط دون علم والده · وأن يستيقظ من نومه في السادسة صباحا ، وأن يعمل دون تبرم أو تذمر طول النهار ، وأن يستغل ما وهبه الله من ملكات حتى يصبح شهيرا في مهنته « وألا يشغل باله وعقله الا بمهنة الساعات وتجارتها » · وكذلك يتعهد الابن الضال بألا يتناول العشاء خارج البيت ، ولا يغادره مساء ، وأن يترك الموسيقا « اللعينة » التي ضيع فيها وقته وجهده · ومع ذلك فقد تنازل الوالد ارضاء لابنه لميله الشديد للموسيقا ، بأن سمح له بالعـزف على آلتي الناى والكمان بشرط أن يكون ذلك بعد العشاء من أيام العمل ·

تلك هي أول وثيقة نعرفها عن شباب الكاتب (بومارشيه) ·

كان والد بومارشيه ، كما أسلفنـا ، يعمل في صناعة السـاعات وتجارتها · وكانت له شهرة عظيمة في هذا المجال كما كان على جانب من الثقافة · كما أن احدى شقيقات (بومارشيه) برهنت على موهبة أدبية ممتازة من خلال مراسلاتها ، وما أن استقام (بومارشيه) بعد فترة الطفولة الماضية ، حتى عاد الى بيت الأسرة كما أسلفنا · وكانت الأسرة بطبيعتها تميل الى الترابط فزاد ذلك من وحدتها · كما كان أفرادها يحبون المسرح

والشعر وكانت تجمعهم سهرات فنية تضم أفرادها وبعض الأصدقاء ٠ وقد ازدادت سعادة الأسرة بعودة بومارشيه الى البيت والتزامه بالضوابط التى وضعها والده ، وأصبح أمل الأسرة كلها ورســول العناية الالهية بالنسبة لها ٠

الوثيقة الثانية التى نعرفها عن بومارشيه كانت مذكرة نشرها فى سن الحادية والعشرين يدافع فيها عن اختراع حققه حول نظام تشغيل الساعات استولى عليه أحد المنافسين بدون وجه حق ٠ ويهمنا فى هذه المذكرة أسلوب الكاتب الناشىء الذى يتسم بالوضوح الشديد والجزالة وقوة الحجة مما أثار اعجاب القراء ٠ وجعل بلاط الملك يهتم بهذا الفتى الذى لم يتجاوز الحادية والعشرين ٠ وأيا كانت نتيجة هذه المذكرة ، المهم أن ضياع هذا الاختراع كان أول صدمة يتلقاها الشاب بومارشيه ولا يجنى فيها ثمرة جهده ٠

فى ١٧٥٩ تزوج بومارشيه من سيدة لم تعمر طويلا فماتت دون أن يتمكن بومارشيه من الاستفادة من ارثها واضطر لاقامة دعــوى قضائية والدخول فى متاهات المحاكم ٠ وكانت تلك الصدمة الثانية ٠

بعد ذلك تمكن بومارشيه من تحقيق اختراع آخر ولكن هذه المرة فى مجال الموسيقا ٠ فقد توصل الى طريقة جديدة للعزف على آلة القيثارة مما رشحه لتدريس الموسيقى لبنات الملك لويس الخامس عشر ٠ وتمكن بومارشيه بلباقته وذكائه من التقرب للأميرات وكسب ودهن مما جعلهن يزكينه عند والدهن الملك الذى تمكن بومارشيه من كسب تأييده للمدرسة الحربية التى أسسها أحد رجال المال ٠ ومن ثم ضمه الرجل اليه وجعله من بين معاونيه عرفانا بجميله ٠ وبذلك أتيحت لبومارشيه فرصة ذهبية لاقتحام عالم الأعمال ٠

ولكن عالم الأعمال لم يقنع بومارشيه الذى كان يقرأ كثيرا ٠ فكتب **بحثا حول الدراما الجادة** ووضــع خطة لمسرحية بعنوان (أوجينى) ٠ مستفيدا فى ذلك بأفكار (ديدرو) عن الدراما البرجوازية التى كانت تناسب عصره أكثر من التراجيديا أو الكوميديا الكلاسيكية ٠ ولكن ظل ذلك كله دون نشر أكثر من ثمانى سنوات ٠ فى تلك الأثناء كتب بومارشيه بعض الاستعرضات المسرحية التى قدمها ونشر بعضها فيما بعد ٠

وفى عام ١٧٦٤ سافر بومارشيه الى أسبانيا لبعض الأعمال المهمة ، ولكن أيضا لتسوية حساب أخته (ليزيت) التى غرر بها (كلافيجو)

وهو أديب هرب الى أسبانيا بعد فعلته · ومن الجدير بالذكر أن بومارشيه سيتناول هذه المشكلة في مسرحية (أوجيني) · وفي مذكرته رقم (٤) سيروى هذه الفترة من حياته جاعلا من نفسه بطلا للدراما البرجوازية ومدافعا عن حقوق الضعفاء وعن مكارم الأخلاق · وخلال اقامته في اسبانيا كتب بومارشيه مذكرات أخرى موجهة الى الحكومة الاسبانية من أجل اثارة اهتمامها بالمشروعات التي جاء لكي يعرضها عليها · غير أنه لم يحقق هدفه بالرغم من أسلوبه الذي كان يتسم بالسلاسة والوضوح وقوة الحجة · ثم كتب بومارشيه قصيدة بعنوان **التفاؤل** وهي معالجة ساذجة لقصة فولتير الشهيرة **كانديد** · وفي تلك الأثناء عكف بومارشيه على ملاحظة العادات والتقاليد · وقد ظهرت ذكريات هذه الفترة في مسرحيته (حلاق أشبيليه) ومسرحية (زواج فيجاور) ·

ولدى عودته الى باريس كرس بومارشيه وقته للأعمال ولكن دون أن يهمل الأدب · وفي عام ١٧٦٦ عرضت له مسرحية (أوجيني) ولاقت نجاحا · ثم تزوج في عام ١٧٦٨ من زوجة غنية · وفي عام ١٧٧٠ عرضت مسرحية (الصديقان) دون نجاح · مما جعله ينصرف عن الدراما ويتجه الى الكوميديا التي كان يعالجها في استعرضاته الماضية · وبالفعل عكف على أحد هذه الاستعراضات بالتهذيب والتنقيح مما أفرز رائعته الأولى **حلاق أشبيليه** التي رفضت الفرقة الايطالية تقديمها فاختصرها الى أربعة فصول وقدمتها فرقة المسرح الفرنسي في يناير ١٧٧٣ ·

بالاضافة الى انتاجه الأدبي ونشاطه في مجال الأعمـــال انشغل بومارشيه بالقضايا القانونية · فقد اضطر للدفاع عن نفسه ضد شريك غير أمين ، ثم ضد خصم آخر نشر مزاعم مغرضة عن النشاط المالي الذي كان يقوم به بومارشيه مما أسفر عن قضية دامت أكثر من سبع سنوات وهي قضية متصلة بالأدب اتصالا وثيقا · ففي خلال مراحلها كتب بومارشيه عدة مذكرات يدافع فيها عن حقوقه ويهاجم فيها القاضي (جوزمان) على وجه الخصوص في قضية أخرى متعلقة بالأولى · وكان بومارشيه قد اتهم هذا القاضي بالحصول منه على مبالغ من الأموال بواسطة زوجة القاضي نظير تدبير عدة لقاءات استشارية معه ليشرح له أمورا تتعلق بقضاياه ضد خصومه · غير أن القاضي لم يسمح لبومارشيه بلقائه سوى مرة أو مرتين ·

ومن الجدير بالذكر أن هذه القضية التي أثارت الرأي العام جاء الحكم فيها يدين كلا من بومارشيه والقاضي بالرشوة · وكما هي العادة كان أسلوب بومارشيه في هذه المذكرات رشيقا وجزلا في آن واحد ، كما

كان يتصف بالدقة الشديدة وقوة البرهان مما جعلها نماذج للأساليب ادبية فى القرن الثامن عشر ، وقد لاقت نجاحا كبيرا لدى الجماهير وأكسبت بومارشيه شعبية لم تحققها له أعماله المسرحية · وأصبح بومارشيه مشهورا · ومن خلال سخريته بالقضاء ورجاله وهجومه العنيف اشتهر بوصفه مدافعا عن حقوق الخاصة والضعفاء بالرغم من ثرائه واتصاله بالبلاط ·

وبالرغم من هذه الشهرة وهذه الشعبية الا أن الحكومة الفرنسية كانت لا تنظر بعين الارتياح الى تحركات بومارشيه ، وكذلك الملك الذى شعر بالقلق مما أشيع حول هذه القضية ، لذلك أراد بومارشيه أن يحسن وضعه فى البلاط فعرض أن يسافر متطوعا الى لندن ليعمل على شراء سكوت أحد الصحفيين · كان قد تعرض بالهجوم على مدام دى بارى محظية الملك ، ولكن عندما عاد منتصرا من هذه المهمة ليجنى ثمرتها كان الملك قد فارق الحياة ·

وسنحت لبومارشيه فرصة أخرى لكى ينال تقدير الملك الجديد وهو لويس السادس عشر · فتقدم بعرض خدماته للتفاوض لاستمالة صحفى انجليزى يهاجم الملك وزوجته · وبالفعل سافر الى لندن واضطر الى ملاحقة الصحفى الذى كان قد سافر الى هولاندا ومنها الى ألمانيا · وهناك تعرض بومارشيه لكمين غامض وجرح فيه · وحينما وصل الى (فينا) ألقى القبض عليه ، ربما بتدبير من الصحفى الذى كان يلاحقه فى أوربا ويريد اسكاته بأى ثمن · يهمنا فى هذه الحادثة أن بومارشيه من خلال رواياته المتناقضة للابساتها كما هى الحال من خلال مراحل قضيته مع الأديب (كلافيجو) أثبت موهبة فائقة كمؤلف مسرحى ومؤرخ دقيق · فقد اختلطت فى رواياته الحقيقة بالخيال وحول الحقائق الى مواقف درامية · وحينما أطلق سراحه بعد شهر عاد بومارشيه الى باريس ليكرس جل وقته للمسرح ·

وفى ١٧٧٣ عرضت له مسرحية **حلاق أشبيليه** وكان قدحولها من أربعة الى خمسة فصول فلم تلق نجاحا · فعكف بومارشيه خلال فترة العرض وبعد العرض الثانى للمسرحية على تهذيبها ونجح فى تلخيصها فى أربعة فصول فنجحت نجاحا باهرا · وخاصة وأن الكوميديا فى فرنسا فى تلك الفترة كانت فى حالة ركود · فاستطاع بومارشيه أن يجعل الحياة تدب فيها من جديد بما استحدثه فيها من عناصر التجديد والابتكار بعودته الى كوميديا المواقف الايطالية والنماذج البسيطة البارزة ومضيفا الى ذلك خفة روحه ورشاقة تعبيره ·

وعاد بومارشيه مرة ثانية الى مساعيه الدولية فسافر الى لندن فى عام ١٧٧٥ لمفاوضة شخصية معروفة فى موضع بعض الوثائق التى تهم الدولة الفرنسية • وانتهز بومارشيه اقامته فى لندن وكتب تقريرا مطولا للملك عن الوضع فى انجلترا • وكان التقرير على درجة عالية من الأسلوب ومن المعلومات المفيدة جعل فرنسا توافق على ارسال بعض المساعدات السرية للمتمردين فى أمريكا • وقام بومارشيه بعملية شراء ونقل كميات من الأسلحة أسهمت اسهاما كبيرا فى انتصار المتمردين • ولكنه لم يخرج منها بالمكاسب المادية التى كان يسعى اليها • فى تلك الأثناء شـــارك بومارشيه فى اقامة شركة طبـــاعة لنشر الأعمال الكاملة لفولتير تقديرا للفيلسوف الفرنسى وأيضا رغبة فى تحقيق بعض الأرباح •

ولعل هذا المشروع شجع بومارشيه على الشروع فى مشروع مشابه كان هــذه المرة خــدمة للمسرح والعاملين فى حقله ، وهو مشروع فرقة الممثلين الفرنسية • فقد كان التقليد المتبع فى ذلك العصر أن جميع كتاب الكوميديات الشعرية أو الراقية أو التراجيديا يتجهون بمسرحياتهم الى هذه الفرقة اذا أرادوا أن تعرض أعمالهم على المسرح • وكان أعضاء هذه الفرقة يسيئون استغلال نفوذهم واحتكارهم لهذه العروض فكانوا لا يدفعون لأصحابها سوى مبالغ زهيدة جدا • وحينما حاولوا ذلك مع بومارشيه بخصوص مسرحيته **حلاق أشبيليه** اعتمد الكاتب على نفوذه ودائرة معارفه ودخل المعركة ضد أعضاء الفرقة • ثم قام فى عام ١٧٧٧ بتأسيس جمعية مؤلفى الدراما وذلك للدفاع عن حقوقهم • وطالت المعركة مع الفرقة ولم تؤت ثمارها الا فى عام ١٧٩١ ، ولكن من الجدير بالذكر أن القواعد التى وضعهـــا بومارشيه فى ذلك الوقت هى التى تنظم العلاقات بين الفرق المسرحية وبين المؤلفين فى الوقت الحاضر • وبفضل مجهودات بومارشيه أصبحت المسرحية الناجحة تمثل لكاتبها مصدر دخل يفوق ما يحققه كتاب ناجح •

فى تلك الأثناء تابع بومارشيه سير قضيته ضد ورثة الخصم الذى كان قد شكك فى أنشطة بومارشيه المالية وكسبها فى عام ١٧٧٨ •

وسارت الأمور العاطفية مع بومارشيه أيضا على ما يرام • فقد تزوج فى عام ١٧٨٦ زوجة صالحة وقفت الى جواره فى صراعاته ضد أعدائه وأنجبت له طفلة اسمها (أوجينى) • ومع ذلك فلم تتوقف مغـامرات بومارشيه الغرامية • ومن ناحية أخرى كان يقدم يد العون للمحتاجين كما ساهم فى اعادة الحقوق المدنية للبروتستنت •

وفى عام ١٧٧٦ عرض بومارشيه على أمير كونتى نسخة مبدئية لمسرحية **زواج فيجارو أو اليوم المجنون** ، وانتهى من كتابتها فى عام ١٧٨٠ · وسعيا وراء قبولها وتحقيق النجاح لها ، عكف الكاتب على عمل بعض التعديلات فى النص ، كما قرأه فى بعض المنتديات الأدبية وحمس له الجماهير وتم عرض المسرحية فى عام ١٧٨٣ أمام شقيق الملك ، ثم على الجمهور فى العام التالى حيث حققت نجاحا كبيرا دام فترة طويلة ·

وعلى الرغم مما حققه بومارشيه من شهرة ونجاح ، الا أن كل ذلك سرعان ما صار الى أفول · خاصة حينما دخل طرفا فى بعض القضايا التى كان خصومه فيها أقوى منه · كما أن الأوبرا التى كتبها باسم **طارار** فى عام ١٧٨٧ بالرغم من أصالتها وتأثيرها على (فاجنر) فيما بعد ، الا أنها ظلت بمنأى عن قلوب الجماهير خاصة وأن بومارشيه فى تلك الأثناء خيب آمال العامة حينما شيد لنفسه قصرا بالقرب من الباستيل وعاش فيه حياة بذخ صدمت عشاقه ومحبيه وهم على مشارف الثورة الفرنسية ·

ومع أن بومارشيه قام بالكثير من المحاولات ليثبت أنه يناصر النظام الجديد ، الا أن انغماسه فى الأعمال نال كثيرا من سمعته · وفى تلك الأثناء عرض على الدولة صفقة بموجبها تشترى فرنسا من هولندا عددا ضخما من البنادق التى يحتاج اليها الجيش · ولكن بعض المنافسين تمكنوا من الحصول على الصفقة لانفسهم · وفى عام ١٧٩٢ حاول بومارشيه تحقيق بعض النجاح فى المسرح بعرض مسرحيته **الام المذنبة** وهى تتمة **لزواج فيجارو** ولكنها لم تحقق نجاحا كبيرا · وتم القبض على بومارشيه وأنقذ من الموت بفضل احدى عشيقاته المخلصات · واختفى بومارشيه عن عيون أعدائه · ثم طلب منه أن يسافر الى هولندا توطئة لتسوية الموضوع · ولكنها لم تكن سوى حيلة لابعاده من فرنسا · ثم لجأ الى لندن وعاد الى باريس ليدافع عن نفسه ، ثم سافر الى هولندا فى مهمة ولكن اسمه كان قد قيد فى سجل المهاجرين · وتم الاستيلاء على أملاكه وترك زوجته وابنته فى فقر شديد · وفى عام ١٧٩٦ عاد الى باريس خالى الوفاض · وحاول تكوين ثروة من جديد · ولكنه كان قد فقد العون السياسى الذى خدمه فى الماضى · ومع ذلك فقد حاول انقاذ ما يمكن انقاذه وعرضت له مسرحية **الأم المذنبة** مرة أخرى فى عام ١٧٩٧ بنجاح هذه المرة · وعكف على كتابة المذكرات فى مختلف الموضوعات · ولكن بعد أن انصرف الناس عنه · ومات بومارشيه فى عام ١٧٩٩ ·

حلاق اشبيليه :

بسبب الفشل الذى صادف الأعمال الدرامية الجادة التى قدمها بومارشيه اتجه الكاتب الى أساليب أخرى من التأليف للمسرح ٠ والحقيقة أن مسرحية **حلاق أشبيليه** كانت فى الأصل استعراضا سبق تقديمه فى البلاط ثم تحول بعد ذلك الى أوبرا ضاحكة ٠ ومن الجدير بالذكر أن المسرحية رفضت بدعوى أن المغنى الأول كان يعمل حلاقا فى واقع الأمر مما كان من الممكن أن يجعل المتفرجين يتعرضون له بالتلميحات الجارحة ٠

حينئذ حول بومارشيه المسرحية الى كوميديا فى أربعة فصول٠وافقت عليها الرقابة كما وافقت على تقديمها فرقة الكوميدى فرنسيز فى عام ١٧٧٣ ٠ كانت النسخة الأولى من المسرحية تشمل على عدد كبير من الأغانى كما كانت تتضمن الكثير من الايفيهات السهلة التى كانت موجودة فى الاستعراض الأصلى الذى انبثقت منه المسرحية ٠ وقد تأجل عرض هذه المسرحية بحالتها تلك بسبب الأحداث المؤسفة التى وقعت للكاتب ثم تأجل عرضها مرة أخرى بأمر الرقابة خشية الخروج عن النص واستغلال العرض للتشهير بأعداء الكاتب وبخاصة فى قضية القاضى (جوزمان) ٠

وقد استغل بومارشيه هذا التأجيل وزاد من حجم المسرحية فجعلها فى خمسة فصول ٠ وقد اشتمل النص الجديد على ايفيهات مضحكة ، كما أنه زاد من التلميحات الموجهة ضد نزاهة القضاء والتى كانت الرقابة تريد حذفها ٠ ولكن فى مطلع عام ١٧٧٥ كانت قضية (جوزمان) قد أغلق ملفها نهائيا وأعلنت براءة بومارشيه ٠ وأصبحت فرقة الممثلين الفرنسيين على استعداد لعرض المسرحية ذات الفصول الخمسة ٠

وأخيرا كان العرض الأول للمسرحية فى ٢٣ فبراير ١٧٧٥ ٠ وبالرغم من طول انتظار الجمهور للمسرحية الا أنها خيبت ظنه فقد وجدها طويلة مملة ٠ حينئذ عكف الكاتب على المسرحية ينقح فيها ويحذف منها الأجزاء المعقدة وكذلك ضغط الفصلين الثالث والرابع فى فصل واحد ٠ وفى ٢٦ فبراير أعيد عرض المسرحبة فى أربعة فصول ولاقت نجاحا كبيراً ٠

تحليل المسرحية

الفصل الأول : فيجارو يقابل الكونت ألمافيفا :

الكونت ألمافيفا يصل أشبيلية آتيا من مدريد ليقابل (روزين) وهى فتاة يتيمة الأبوين من أصل طيب وقع فى غرامها ، فيلتقى بفيجارو

وذلك تحت نافذة الفتاة التى يحبسها الدكتور (بارتولو) فى بيته بحكم وصايته عليها · وفيجارو كان فى الماضى يعمل خادما عند الكونت ثم أصبح يعمل حلاقا فى خدمة الدكتور (بارتولو) · ولا يتردد فيجارو فى مساعدة الكونت العاشق فى الاتصـــال بالفتاة (روزين) التى تتمكن بالرغم من احتياطات (بارتولو) من القاء خطاب من النافذة تدعو فيه الكونت الى تعريفها بنفسه · فينبرى العاشق ويشدو بأغنية يعرض فيها حبه على الفتاة زاعما أنه طالب · فى تلك الأثناء يكون (بارتولو) العجوز قد خرج قاصدا مقابلة صديق له يدعى (بازيل) ·

الفصل الثانى : الحيلة الأولى للكونت : الفارس المخمور :

فى بيت الدكتور بارتولو · يتأكد فيجارو من مشاعر (روزين) ويتسلم منها رسالة موجهة الى الكونت الذى قدم نفسه لها فى الأغنية باعتباره طالبا يدعى (ليندور) · ويمهد فيجارو لحضور الكونت الى بيت الدكتور وبخاصة بعد أن أبلغه صديقه (بازيل) وهو مدرس الموسيقا لروزين ، بأن الكونت (ألمافيفا) وصل الى أشبيليه · ويكاد ينجح بارتولو فى الحيلولة دون نجاح لقاء العاشقين حينما يحضر (ألمافيفا) فى هيئة الفارس المخمور ويطلب النزول فى البيت · وتفشل المحاولة لأن الدكتور لا ينطبق عليه قانون ايواء الحربيين ، غير أن (ألمافيفا) ينجح فى توصيل رسالة الى (روزين) ولكن (بارتولو) يعلم بالرسالة ويطلب من (روزين) الاطلاع عليها وذلك بعد انصراف (ألمافيفا) ·

الفصل الثالث : الحيلة الثانية : مدرس الموسيقا :

يتنكر (ألمافيفا) فى زى الطالب ويزعم أنه مرسل من قبل الأستاذ (بازيل) مدرس الموسيقا الذى منعه طارىء من الحضور · ولكى يكسب ثقة (بارتولو) الذى ما يزال الشك يساوره ، يقدم اليه الخطاب الذى كانت (روزين) قد أعطته اياه · ويتم درس الموسيقا ، أى الغرام ، فى حضور (بارتولو) نفسه الذى لا ينفك يراقب العاشقين ثم يأخذه النوم · ويحضر (فيجارو) ليحلق لبارتولو ولكنه لا ينجح فى تحويل نظر الدكتور العجوز · وعلى حين فجأة يصل (بازيل) مدرس الموسيقا ويكاد حضوره يكشف الحيلة ويفسد سعادة المتآمرين لولا تواطؤ الجميع (ومنهم بارتولو نفسه) بالاضافة الى صرة من المال ، فى اقناع المدرس بضرورة الانصراف للراحة · غير أن ريبة (بارتولو) تبدو أكبر من مكر

ودهاء فيجارو حينما يلتقط الدكتور العجوز عبارتين أكدتا له بما لا يدع مجالا للشك حقيقة العلاقة بين (روزين) والمدرس المزيف (ألمافيفا) ٠

الفصل الرابع : العقبات الأخيرة :

يتأكد (بارتولو) من (بازيل) أنه لا يعرف مدرس الموسيقا المزعوم وأن نوايا الكونت (ألمافيفا) أصبحت واضحة ٠ فيبادر (بارتولو) باعداد مراسم زواجه من (روزين) في اليوم نفسه ٠ ويتمكن من كسب ثقة الفتاة بعد أن أوهمها أن عاشقها غير مخلص لها (قدم لها الخطاب الذى كان ألمافيفا قد سلمه له في الفصل السابق) ، ومن شدة غيظها تكشف (روزين) لبارتولو عن الخطة التى وضعها (ألمافيفا) لاختطافها ٠ ولكن بالرغم من جميع الاحتياطات يتمكن الكونت وفيجارو من دخول البيت من النافذة ٠ وفى مشهد عتاب قصير يتصالح العاشقان ويتم عقد قرانهما على يد موثق العقود نفسه (المأذون) الذى جاء لعقد قران بارتولو على روزين ٠ ويتقدم بازيل ، بالرغم منه ، ليكون شاهدا على عقد الزواج ٠ ويعلم بارتولو أخيرا أن الشباب والحب على حق وأقوى من (احتياطاته العقيمة) ٠

زواج فيجارو أو اليوم المجنون :

تعد هذه المسرحية تكملة لمسرحية **حلاق أشبيلية** السابقة لها ، وهى تتسم بالحركة الشديدة والأحداث الكثيرة مما يبرر عنوانها الفرعى ، كما أنها تتميز بتعقد الحبكة ٠ وهى تتلخص فى أن فيجارو الذى يعمل خادما عند الكونت (ألمافيفا) يحب الفتاة (سوزان) وهما على وشك الزواج وسوزان هذه هى وصيفة الكونتيسة زوجة الكونت ٠ ويعترض اتمام هذا الزواج عقبتان ، أولهما أن فيجارو كان قد اتفق مع مارسيلين رئيسة الخدم بأن يرد لها مبلغا من المال اقترضه منها ، وفى حالة عدم تمكنه من تسديد هذا الدين فانه يتعهد بالزواج منها ٠ وواقع الأمر الآن أن فيجارو غير قادر على رد المبلغ ٠ ومن ناحية أخرى ، وهنا تكمن العقبة الثانية ، يريد الكونت أن يستأثر هو بسوزان ٠ وهذا لا يخدم لا فيجارو ولا الكونتيسة ولا سوزان نفسها ٠ ثم يتعقد الموقف أكثر بوصول شخصين آخرين : (بازيل) المشكوك فى ذمته فهو يتواطأ مع الجميع من أجل مصلحته الخاصة ، والآخر وهو الصغير شيروبان وهو متيم بكل من الكونتيسة وسوزان ٠ ولا يألو الكونت جهدا فى عمل كل ما من شأنه منع زواج فيجارو من سوزان ، ولذلك فهو يشجع زواج فيجارو من

(مارسيلين) . ولكننا لا نلبث أن نعرف أن مارسيلين هذه هى أم فيجارو . وتجد الكونتيسة الفرصة سانحة للتنسيق مع سوزان لمحاولة اعادة زوجها اليها وصرفه عن سوزان . ومن الطبيعى أن فيجارو والكونت لا يعرفان شيئا عن خطة الكونتيسة . وتبدأ سوزان فى تنفيذ الخطة . فتضرب موعدا للكونت للقائه مساء . غير أن الكونتيسة تتنكر هى فى زى سوزان وتذهب للقاء زوجها . وبالمصادفة يمر فيجارو فى مكان اللقاء ويشاهد الكونتيسة فى هيئة سوزان ويظن بها الظنون فيعتقد أن سوزان تخونه فينفجر ساخطا ويثور بسبب تقلب النساء وخداعهن . ثم يتضح أن ذلك كله ما هو الا حصيلة مغامرات (يوم مجنون) ويخر الكونت راكعا أمام زوجته ويتزوج فيجارو من سوزان .

البناء الدرامى فى مسرح بومارشيه

البناء الداخلى : التقديم الذى يشمل عرض المعلومات الخاصة بالشخوص وبالفعل الدرامى فى مسرحيات بومارشيه والتى تكون ضرورية لكى يتمكن المتفرج من متابعة المسرحية ، هذا التقديم نجده عند بومارشيه مختصرا ومتقطعا أى لا يأتى دفعة واحدة . وأبطأ تقديم فى مسرح بومارشيه كان فى مسرحيته الأولى ، **أوجينى** . فالمشهدان الأولان فى هذه المسرحية يتألفان من منولوج طويل وطبيعى ولكنه لا يعرفنا شيئا عن المسرحية . فى المشهد الثالث فقط نعرف أن البارون ، بالرغم من معارضة مدام (موريه) يريد أن يزوج ابنته (أوجينى) لأحد أصدقائه . وفى المشهد الرابع ندرك أن مثل هذا الزواج لا يمكن أن يتم لأن (أوجينى) متزوجة فى السر من الكونت دى (كلاريندون) بل وأنها حامل أيضا . ثم يمر المشهد الخامس دون أن يضيف معلومات جديدة . وفى المشهد السادس نعرف أن الكونت خدع (أوجينى) ولكن لا نعرف التفاصيل . التى يقدمها الينا المشهد السابع حيث يدرك المتفرج أن زواج الكونت من أوجينى لم يكن الا زواجا وهميا . والملاحظ فى مثل هذا التقديم التناقض ، فنحن فى البداية نعتقد أن (أوجينى) آنسة ، ثم نعرف أنها متزوجة ، ثم نعرف أنها ليست متزوجة حقا . ومع ذلك فالتقديم لم ينته بانتهاء الفصل الأول كله . ففى المشهد الثانى من الفصل الثانى يحدث ما يثير ويدفع الفعل الدرامى قدما حينما نعلم أن الكونت قد حدد يوم غد موعدا لعقد قرانه على احدى الوريثات الثريات . كل ذلك وما يزال هناك أحد الشخوص المهمة لم يظهر بعد . وهو شقيق أوجينى الذى نعلم فى المشهدين الثامن والتاسع بخبر المبارزة التى تمت بينه وبين قائده الكولونيل وأنه اضطر

للهروب الى لندن حيث تقع أحداث المسرحية ، وأنه تعرض للقتل من رجال الكولونيل • معنى ذلك أن بومارشيه احتاج الى سبعة مشاهد لكى يقدم حبكته المسرحية • وقد سار بومارشيه فى هذا التقديم على النهج الموجود فى عصره متفاديا العادة المملة التى تقضى بتقديم المعلومات دفعة واحدة • فالتقديم الذى فضـــله بومارشيه كان سريعا ومتنوعا حيث أدخل بين مشاهد التقديم بعض مشاهد الفعل الدرامى • وقد تجاوز بومارشيه فى تقديمه ما تعارف عليه الكلاسيكيون من الانتهاء من التقديم بانتهاء الفصل الأول •

أما البدء بتقديم معلومات غير جوهرية أو ثانوية بل زائفة ، كما فعل بومارشيه ، فقد كان ذلك يعرض الكاتب للانتقاد فى القرن السابع عشر •

أما التقــديم فى المسرحيــة الثــانية **الصديقان** فقد جاء أفضــل من سابقة ، اذ تركز كله فى الفصل الأول ، بل ان المعلومات الجوهرية وردت فى المشهد الأول ومع ذلك فان هذا التقديم لم يخل من بعض العيوب •

ومع تقديم بومارشيه فى الكتابة وتمكنه من فنه نجده فى **حـــلاق أشبيليه** لا يقع فيما وقع فيه فى المسرحيتين السابقتين من ثغرات • فالتقديم يتم من خلال مشهدين اثنين فقط • المشهد الأول حيث يعلن الكونت (ألمافيفا) حبه لروزين ، ثم المشهد الرابع الذى يعرفنا أن (روزين) هى ربيبة (بارتولو) الوصى عليها • وأن فيجارو سيقوم بمساعدة الكونت فى مهمته • أما المشهدان الثانى والثالث فلا يقدمان معلومات خاصـــة بالتقديم وبخاصة الثالث الذى يدخل فى اطار الفعل الدرامى ، حيث ألقت (روزين) بخطابها الى الكونت • وأما المشهدان الأخيران فى الفصل الأول فهما ينقلاننا من التقديم الى الفعل الدرامى : فهذا (بارتولو) يعلن أنه سيعقد قرانه على روزين فى اليوم التالى ، وهذا الكونت يريد (روزين) زوجه لا عشيقته •

فى **زوج فيجارو** يتركز التقــديم أكثر اذا أخذنا فى الاعتبار تعقد المسرحية • يتم التقديم من خلال المشاهد الأول والرابــع والسابع من الفصل الأول • أما المشاهد التى تخللت هذه المشاهد الثلاثة فهى تعد من الفعل الدرامى • فى المشهد الأول نعرف أن (سوزان) و (فيجارو) يحب كل منهما الآخر وأنهما على وشك الزواج • ولكن الكونت (ألمافيفا) يريد أن يتخــــذ (ســوزان) خليلة له • وفى المشهد الرابع نعلم أن (مارسيلين) كانت قد أنجبت طفلا من (بارتولو) (الذى سيتضـــح فى الفصــل الثالث أنه فيجارو) وأنهـــا بدلا من (بارتولو) الذى لايريد

الزواج منها تريد أن تتزوج من فيجارو الذى تحبه ٠ أما (بازيل) فهو يأمل فى الزواج من (مارسيلين) ٠ وأخيرا نعرف فى المشهد السابع أن (شيروبان) يشعر نحو الكونتيسة (ألمافيفا) بمشاعر حب معين وكذلك نحو (سوزان) ونحو (فانشيت) ولكن بطريقة مختلفة ٠ كما نعرف أن الكونت يريد أن يطرد خادمه فيجارو من القصر ٠ وهذا هو كل ما يلزم لمتابعة أحـــداث المسرحيـــة ٠ ثلاثة مشاهد اذن كانت كافية ليقدم فيها بومارشيه **زواج فيجارو** ٠

ومن الجدير بالذكر أن المسرحية التالية وهى **طارار** ، جاء تقديمها فى مشهد واحد ٠ أما مسرحية **الأم المذنبة** فقد ارتكب بومارشيه فى تقديمها خطأ كبيرا بالرغم من التقديم السريع الذى جاء فى مشهد واحد وهو المشهد الثانى من الفصل الأول ٠ ولكننا نفاجأ بأن فيجارو يروى لسوزان أحداثا وأخبارا هى على علم بها مثله تماما ثم نجده بعد ذلك يوصل تقديم معلومات مهمة للمتفرج ولكنها ليست جديدة بالنسبة لسوزان ٠

بخلاف مشاهد التقديم ، فان الفعل الدرامى عند بومارشيه يثير جدلا كثيرا ٠ ليس فيما يختص بوحـــدة الفعل فهى قائمة ، على الأقل بشكل كلى ، كما هى الحال فى الأغلب الأعم منذ أواخر القرن السابـــع عشر ، ولكن فيما يختص بطبيعة هذا الفعل ٠ فمسرحيـــات بومارشيه المختلفة هى بهذا الخصوص مختلفة تماما ٠ ففى مسرحية **أوجينى** يتمثل الفعل الدرامى الأساسى فى معرفة اذا كان الكونت سيتزوج بالفعل من (أوجينى) ٠ ولكن (السير شارل) يعد بطلا لفعل ثانوى : هل سيتمكن من التخلص من القتلة الذين أستأجرهم قائده الكولونيل للقضاء عليه وتصفيته جسديا ٠ وتتدخل المصادفة لتجعل الكونت نفسه يدافع عن (السير شارل) ضد أعدائه وينقذ حياته مما يوجد صلة بين الفصلين عن طريق تأثير الثانى على الأول ٠

فاذا كان (السير شارل) يسعى للحصول على اعتراف من الذى غرر بأخته سواء عن طريق الاعتراف الودى أو عن طريق الثأر ، فهو يؤثر بشكل أو بآخر على الفعل الأساسى ٠ وهذا التأثير الذى يمارسه الفعل الثانوى على الفعل الأساسى هو أهم صفات توحد الفعل الدرامى ٠ ولكن هذا لم يتحقق الا عن طريق المصادفة وهذا ما لا تسمح به الكلاسيكية ٠

وفى مسرحية (**الصديقان**) قضيتان مختلفتان ، الأولى ، هل سيتمكن (أوريلى) من تجنب الافلاس الذى يهدده ؟ والثـــانية : هـــل ستتزوج (بولين) من ميلاك الابن ؟

أما فى مسرحية **حلاق أشبيلية** فالحبكة سهلة للغاية . كل ما هناك أن الكونت المافيفا يريد أن يتزوج (روزين) بمساعدة فيجارو . وهناك عقبة واحدة تتمثل فى وجود (بارتولو) .

وأما فى **زواج فيجارو** فالفعل الدرامى يعد من أكثر الحبكات تعقيدا فى المسرح . فالحكبة واسعة بحيث ان البعض يتشككون فى وحدتها وترابطها ويعتبرونها حبكة غامضة ومصطنعة . ومن ثم كانت ضرورة التوقف عندها قليلا . ومن الجدير بالذكر أن بومارشيه يحاول فى مقدمته للمسرحيـــة أن يقنع الآخرين بأن الحبكة من أســهل ما يمكن . فهو يلخصها فيما يلى : « عظيم أسبانى يقع فى غرام فتاة يريد غوايتها . وتتعاون هذه الفتاة مع خطيبها وزوجة العظيم لاحباط محاولة العظيم الذى يستعين فى سبيل تحقيقها . بمكانته وماله . هذا كل ما فى الموضوع . والمسرحية أمامكم » . صحيح أن هذا الموجز بسيط ، لكنه ناقص ومبالغ فيه . والحقيقــة أن بومارشيه يريد أن يثبت أن مسرحينه من النوع الأخلاقى وأنه لا ينتقد فيها الطبقات الحاكمة ، لذلك فهو يقدم المسرحية باعتبار أن بطلها هو الكونت ألمافيفا . ولكن من المستحيل عمليــا أن نجعل جميع شـــخوص المسرحية الآخرين يدورون فى فلك الكونت . فالمعروف أن بطـل المسرحيــة ومحركها هو فيجارو ، وهــذا واضح كل الوضوح . والفعل الأساسى يحدده عنوان المسرحية بما يكفى لتوضيحه : فيجارو وسوزان ينويان الزواج ، أما بقية الشخوص المهمين فهم بين معين على هــذا الزواج ومانع له . وجميع تصرفاتهم تمثـل جملة من الأحداث الثانوية التى تؤثر على الفعل الأساسى ؟ مما يؤكد أن الفعل الدرامى فى المسرحية موحد .

أكبر عقبة أمام هذا الزواج تتمثل فى الكونت ألمافيفا الذى يريد أن يتخذ من سوزان خليلة له وهو لذلك يماطل ويؤجل اعطاء تصريحه بهذا الزواج أطول مدة ممكنة . بل انه حينما يمنح هذا التصريح ، يكون مكرها ، بل انه حتى بعد أن سمح بالزواج ، يسعى الى أن يطبق على العروس (حق السيد) الاقطاعى .

تمثل (مارسيلين) عقبة أخرى أمام زواج فيجارو وسوزان لأنها تريد أن تتزوج فيجارو نفسه . وستظل هذه العقبة قائمة حتى الفصل الثالث حينما نعلم أنها أم فيجارو . وحتى ذلك الحين سيظل بارتولو يقدم المساعدة لمارسيلين فى سبيل تحقيق زواجها من فيجارو ليخلو له الحال مع سوزان . كذلك فان أنطونيو يمثل عققبة ثالثة ، فهو يشترط

لتزويج ابنة أخيه سوزان من فيجارو أن يعثر فيجارو على والديه وأن يتزوج هذان الوالدان زواجا شرعيا ٠

أما الكونتيســة ألمافيفا ، فهي تعمل بكل سلطتها لاتمـــام زواج فيجارو من سوزان ٠ ومن الطبيعي أنها تحاول بكل طاقتها أن تمنع زوجها من ممارسة (حق السيد) مع سوزان ٠ أما شيروبان فانه بسلوكه نحو الكونتيسة يثير غيرة زوجها الكونت وبالتالي يمنعه من تحقيق مخططه ٠ وبذلك يكون شيروبان وبشكل غير مباشر ، حليفا أكيدا لكل من فيجارو وسوزان ٠ وهما لذلك يعبران له عن ودهما وامتنانهما ٠

بين هذين المعســكرين ، المعسكر المؤيد لزواج فيجارو من سوزان (الكونتيسه وشيروبان) والمعســكر المناهض (الكونت ومارسيلين وبارتولو وأنطونيو) نجد (بازيل) يقوم بدور غامض فهو بوصفه عميلا للكونت ، يريد أن يقنع سوزان بالاستسلام لرغبة الكونت ٠ ولكنه من ناحية أخرى يريد أن يتزوج مارسيلين ٠ فكما أنه عائق بالنسبة لزواج سوزان فهو عائق ضد بالنســبة لمارسيلين ، لذلك فهو لا يدرى كيف يتصرف ٠ ومن ثم فان الكاتب يتجنب وجوده في معظم المسرحية ٠

وتتولد أحداث الفصلين الأول والثاني بصفة خاصة من هذا الموقف أو هذه الحالة التي تعرضنا لها بالتحليل ، فهذا الكونت في نهـــاية الفصل الأول يضطر الى الموافقة على الزواج ، ولكنه لا يتنازل عن (حق السيد) الاقطاعي٠ودرءا لهذا الخطر المحدق ، يقرر فيجارو وأعوانه في المشهد الثاني من الفصل الثاني أن يرسلان شيروبان للقـاء الكونت بدلا من سوزان التي طلب منها الكونت أن تلتقى به سرا ٠ وطبعا يذهب شيروبان لمقابلة الكونت بعد أن يتنكر في ثوب الفتـاة ٠ ولكن غضب الكونت من شيروبان في هذا الفصل الثاني يضاعف من خطورة هذه الحيلة ٠ وهنا تتخذ الكونتيسة ، في المشهد الرابع والعشرين ، قرارا خطيرا له أثره في مجريات الأحداث ٠ فقد قررت أن تذهب هي بنفسها للقائه متنكرة في شخصية سوزان ، يتم ذلك دون أن يدرى فيجارو ٠ عند هـذا الحد يصبح الفعل الدرامي مزدوجا : فالكونتيسة وفيجارو يناضلان ، كل لحسابه ودون مشاورة أو اتفاق مع الآخر ، ضد الكونت لتحقيق نتيجة واحدة ، مع اختلاف الأسلحة التي يستعملها كل منهما ٠ هذا الموقف يثير الكثير من الجدل حول مشاكلته ٠ لكنه لا شك أنه موقف حافل بالايفهات المسرحية ٠ وهو يبرر ما يتعرض له فيجارو من حرج حينما يتوجب عليه أن يشرح أمورا لا يدرى عنها شيئا (في المشهد السادس من الفصل الرابع ـ على سبيل المثال) ، كما يفسر الغيرة التي

يشعر بها فى نهاية الفصل نفسه ، والمونولوج الطويل الشهير الذى يلقيه وجميع ما فى الفصل الخامس من ملابسات مثيرة مبنية على الخطأ وسوء الفهم . ومع ذلك نجد البطل بدءاً من نهاية الفصل الثانى وحتى نهاية الفصل الرابع ، يأخذ المبادرة بالنسبة للفعل الدرامى . فالفصل الثالث كله يدور حول القضية التى تثيرها ضده مارسيلين والاعتراف الذى ينجم عنها . كما يدور الفصل الرابع كله حول استعدادات فيجارو للزواج التى لا يستطيع أن يميز بينها وبين الاعدادات الخاصة بالحيلة التى تستعد للقيام بها سوزان لحساب الكونتيسة .

نضيف الى ذلك ، أنه بدءا من بداية الفصل الرابع يوافق بارتولو على الزواج من مارسيلين . وبالتالى فان (انطونيو) لم يعد يعارض فى زواج فيجارو من سوزان . العقبة الوحيدة أمام اتمام هذا الزواج تبقى رغبة الكونت فى الاستمتاع بسوزان . أما جميع العقبات الأخرى فقد تم التغلب عليها . وبذلك فقد تخفف الفعل الدرامى فى الفصلين الأخيرين . ومع كل فقد أخذ بعض النقاد (« فريرون » الابن و « لاهارب » على الأقل) من القرن الثامن عشر ، على بومارشيه ضعف الحركة والاثارة فى هذين الفصلين . وبذلك يتأكد الرأى القائل بأنه بالرغم من براعة بومارشيه فى ربط التفصيلات وتشبيكها فان من الصعب عليه المحافظة على قوة الحبكة حتى الفصل الخامس ، يؤكد ذلك الرأى ما حدث بالنسبة لمسرحية أوجينى حيث اضطر الكاتب الى ضغط الفصلين الآخرين ، كما لم تنجح مسرحية **حلاق اشبيلية** فى خمسة فصول . كما أن الفصل الخامس فى مسرحية **الأم المذنبة** ، بالرغم من تصريحات الكاتب بأنه أعاد اختصاره ثلاث مرات ، يعد تطويلا فى المسرحية . أما فى **زواج فيجارو** فالفصل الرابع يبدو كأنه يعد للخاتمة غير أن موضوع اللقاء السرى الذى وافقت عليه سوزان مع الكونت والذى لا يدرى فيجارو عنه شيئا هو الذى أعطى للفعل دفعة جديدة وأثار غيرة فيجارو وأضطره الى التصرف والدفاع عن حبه .

نخرج من ذلك الى أن الفعل الدرامى فى مسرحية زواج فيجارو . فى خطوطه العريضة ، وبأساليب مختلفة تماما ، فعل موحد وكامل متكامل . علما بأن الاسلوب الذى اختاره بومارشيه معقد ، لكنه يسير منضبطا كالساعة . فلا ننسى أن بومارشيه ساعاتى ابن ساعاتى ولا يعنى ذلك أن كل ما فى المسرحية ينطبق عليه مبدأ المشاكلة أو هناك ما يبرره . فمن الممكن أن تكون الحبكة رائعة وتتصف بالعبثية فى وقت واحد .

وولكن اذا كانت الحبكة تتفق مع المتطلبات الدرامية • فهل معنى ذلك أنها ترضى الذوق العام ؟ هل هى انسانية ومقبولة على مستوى المشاكلة • فيما يتعلق بالمشاكلة فهى كما نعرف قضية شخصية فى جوهرها • تعتمد على ذوق القــارىء أو المتفرج أو جمهور معين • وهناك من القراء من اعترضوا وقالوا بعدم تحقق مبدأ المشاكلة • فهم يرون أن بومارشيه قد استدرجهم فى مواقف جعل فيها أشخاصا يتحدثون كما لا ينبغى لهم التحدث ، وأنه فضل التأثير أو الاثارة على المشاكلة النفسية ، وأنه خدعهم وغرر بهم ، من هؤلاء المعارضين الناقـد (فرنسيسك سارس) الذى تحدث عن شخوص المسرحية فى مقال له بتاريخ ٩ أكتوبر ١٨٧١ ثم أعاد نشره ضمن كتابه بعنوان « أربعون عاما من المسرح » الجزء الثانى (ص ٣٢٧ – ٣٣٨) • يقول ســارس : « اسنعرض هؤلاء الشخوص جميعا واحدا واحدا • يستحيل عليك أن تقول ماذا هم بالضبط ؟ وماذا يريدون ؟ ولماذا فى هذا الموقف أو ذاك يتحدثون ويتصرفون بطريقة دون أخرى ••• ؟ هناك عدد من المشاهد لم أفهم منها شيئا ، يتحدث فيها كل شخص بطريقة مخالفة تماما لما ينبغى أن يقوله » الحقيقة لا نستطيع أن نؤيد الناقد فيما ذهب اليه من عدم الفهم التام • فنحن نرى جيدا حقيقة الشخوص وماذا يريد كل من الكونت والكونتيسة وسوزان ومارسيلين وأنطونيو وفانشيت وشيروبان ؟ فهم واضحون كل الوضوح ولا نجد صعوبة فى تبرير سلوك كل منهم وحديث كل منهم من خلال المصالح والرغبات التى تحدد مكان كل منهم فى الفعل الدرامى • ولكن هناك ثلاثة شخوص يجب أن نعترف بخروجهم عن هذا الحكم العام وهم (بارتولو) و (بازيل) وبالذات (فيجارو) •

الأول يرفض فى البداية الزواج من (مارسيلين) التى تطلب منه ذلك • ولكنه يوافق على أن يصبح مدافعا عنها ضد فيجارو ، ثم ، وبعد الاعتراف ، يوافق على الزواج منها والاعتراف بفيجارو ابنا له ، ويبدو أن الكاتب قد أخذه من مسرحية **حلاق أشبيلية** ضمانا للتواصل بين المسرحيتين وهو شىء يروق الجمهــور ، لــكنه اختصر دوره الى أدنى ما يمــكن •

أما (بازيل) الذى انتقل من حــلاق أشبيلية الى زواج فيجارو للأسباب نفسها ، الا أنه يمثل لنا تناقضا من نوع آخر ، فهو كما رأينا يشارك فى صراع الفريقين المتعارضين ، لصالح الكونت لدى سوزان ، لكنه فى الوقت نفســه يريد أن يتزوج من (مارسيلين) فقضى على نفسه بالجمــود •

أما فيجارو فيقول عنه (سارس) فى المقال السابق : « غير مفهوم ، فيجارو هذا ، يتحرك دون توقف ويتحدث دائما عن ثلاث حبكات أو أربع يقودها بنفسه • تراه هائجا لاهثا ، ولا شيء يتحقق مما يعد به • المصادفة وحدها التى تتولى حل جميع العقد التى يلهث حولها أشبه بذبابة العربة أو كما تقول خيال المآتة » • ثم يقول الناقد : « من أكبر الصعوبات فى هذا الدور كما أخبرنى ممثل قام بأدائه ، هو أن فيجارو يبدو عليه أنه يحرك كل شيء فى حين أنه فى الواقع لا يعمل شيئا ••• » مثل هذا القول ، كرره نقاد آخرون وبالذات (لاروميه) الذى يرى أن فيجارو : « يتحرك كثيرا ليبدو مهما ، فى حين أنه لا يفعل شيئا » • هذا يقودنا فعلا للسؤال : ماذا يفعل فعلا فيجارو فى المسرحية ؟

نستطيع أن نحصى أربع وظائف يؤديها فيجارو : أولا هو يقنع الكونت المافيفا بأن يوافق على زواجه من سوزان (المشهد العاشر من الفصل الأول) ثانيا ، وعن طريق الورقة التى يوصلها لبازيل والتى يتحدث عنها فى المشهد الثانى من الفصل الثانى ، يغذى الفعل الدرامى فى الفصل الثانى كله تقريبا حتى المشهد الحادى والعشرين • ثالثا ، يقوم دائما بحماية (شيروبان) ويقدم له الوسائل للبقاء فى القصر بالرغم من قيام الكونت بطرده • وأخيرا يقوم (فيجارو) بتجميع المتآمرين فى الفصل الخامس الذى يتولى هو تحريكه الى حد ما ويفضى بذلك الى خاتمة المسرحية • صحيح أن اثنين من هذه الأعمال الأربعة لا يتصرف فيها فيجارو وحده ولكن له شركاء ، لكنه يتصرف بمفرده فى الاثنين الآخرين •

وهذا يوضح أن فيجارو ليس المحرك الوحيد فى المسرحية • فالآخرون يتعاونون معه • كذلك هناك عامل آخر مساعد يتمثل فى المصادفة • وهذا ما يؤكده سارس نفسه حيث يقول : « المصادفة تلعب دورا كبيرا فى هذه المسرحية » دليل ذلك هذا الحوار من المسرحية :

سوزان : لا شيء مما رتبت له يا صديقى ، وظللنا ننتظره ، قد تحقق •

فيجارو : المصادفة عملت أكثر مما عملنا جميعا يا صغيرتى ، هكذا يسير الكون •

(المشهد الأول من الفصل الرابع)

أما بالنسبة للزمن الذى تجرى فيه أحداث المسرحية ، فالنصوص تؤكد أن هذا الزمن لا يتجاوز الأربع والعشرين ساعة • ولكن هذا الالتزام

لا يضطر الكاتب الى التركيز الشائع عند الكلاسيكيين . بل على العكس من ذلك فهو مصحوب بما يمكن أن نطلق عليه (البحبحة) أو السرف . فهذه مسرحية **حلاق اشبيلية** كما هى الحال (عند كورنيى) ، وليس (راسين) ، تتوالى فيها العقبات ، واذا كانت مسرحيـــة **زواج فيجارو** تحمل عنوانا ثانويا هو اليوم المجنون فذلك ، لأن هذا اليوم كما هى الحال بالنسبة ليوم مسرحية **السيد** ، هو يوم مجنون اذا استوعب من الأحداث مالا يعقل أن تقع فى يوم عادى .

أما فيما يتعلق بالنهايات ، فجميعها كما تقضى التقاليد ، ضرورية ، كاملة وسريعة . كما أنها تأتى كلها فى شكل زواج يتم أو فى شكل عودة زوجين منفصلين الى وضـــعهما الطبيعى . فالزواج المزيف فى مسرحية **أوجينى** يصبح زواجا حقيقيا . كذلك فى نهاية مسرحية « **الصديقان** » ومسرحية **حلاق أشبيلية** يتزوج الحبيبان . أما مسرحية **زواج فيجارو** فلا تنتهى بزواج فيجارو وسوزان فهو زواج مفروغ منه منذ بداية المسرحية ، ووافق عليه علنا الكونت فى المشـــــهد العاشر من الفصل الأول ، وتم الاحتفال به فى المشهد التاسع من الفصل الرابع . لكن النهاية الفعلية لم تتحقق الا حينما تنازل الكونت نهائيا عن رغبته فى اتخاذ (سوزان) عشيقة له . وهذا لم يتم الا فى المشهد الأخير . حينئذ لم يصبح فيجارو وسوزان زوجين وحسب ، بل أصبحا أيضا على ثقة من عدم وجود من يشاركهما فى حبهما وفى حياتهما الزوجية . هذا القرار من جانب الكونت أيضا جعله يعود الى حياته العادية مع الكونتيسة زوجا وفيا مخلصا.أما فى مسرحية **طارار** فقد انتهت بعثور البطل على زوجته . وفى مسرحية **الأم المذنبة** كانت النهاية بالتخلص من الخائن (بيجارس) ليصبح زواج (ليون) و (فلورستين) ممكنا .

البنـــاء الخـــارجى

قبل أن نتطرق الى تفصيل الحديث فى البنـــــاء الخارجى عند بومارشيه ، نشير الى أن الكاتب نفسه كان يتصور لكل مسرحية من مسرحياته نوع الاخراج الذى يناسبها وهو يسجل ذلك وفق المسرحية . فتصديرا لمسرحيته **أوجينى** وبعد أن استعرض قائمة الشخوص ، يفصل بومارشـــــيه القول فى الزى الذى يراه لكل منهم ثم يضيف قائلا : « وتيسيرا لفهم العديد من المشاهد التى يرتبط تأثيرها بالكامل بالأداء المسرحى ، وجـــــدت من واجبى أن أضيف هنا وصــــفا دقيقا لحجرة الاستقبال » . وبعد ذلك يبرر بومارشيه ما قام به فيقول : « عند قراءة

المسرحية سيشعر القارىء بضرورة معرفة وصف الأماكن الذى أشرت اليها جزئيا فى حوار المشهد الأول » ٠

هذا فضلا عن الاشـارات المسرحية الخاصة بالحركة أو تعبيرات الشـخوص التى تأتى بكثرة فى ثنايا نص المسرحية ذاتها ٠ ويشير بومارشيه الى عمله هذا فيقول : « قد يبدو هذا الاهتمام بشرح كل شىء وتفصيله غير مهم بالنسبة لغير المتخصصين ولكنه شىء ممتع بالنسـبة للعاملين فى المسرح أو للهواة » ٠ وبالفعل فان اهتمام بومارشيه بمساعدة الهواة ، وهم كثيرون فى عصره ، جعله لا يتردد فى ايراد أدق التفصيلات فيما يتعلق بالحركة المسرحية لدرجة أنه فى بعض الأحيان كان يقوم بعمل المخرج ٠ ففى **حلاق أشبيلية وزواج فيجارو** يصف بالتفصيل ثياب الممثلين ٠ وبالنسبة **لزواج فيجـارو** يضـيف معلومة أخرى : « أسماء الممثلين كتبتهـا بترتيب ظهورهم على المنصـة فى بداية كل مشـهد ولكن فى داخل المشهد نفسه اذا قاموا بحركة مهمـة ٠ ومع ذلك فان مسرحيتى **طارار والأم المذنبة** لا تحتويان على مثل هذه الاشارات ٠ ولعل ذلك لأن الأولى لم يتم عرضها على الجمهور ، وأما الثانية فلأن الكاتب قام بتأليفها على وجه السرعة ٠

فيما يختص بمسرحية **حلاق أشبيلية** يحدد بومارشـيه مكانين متصلين : الشارع القائم فيه منزل (بارتولو) بالنسبة للفصل الأول ، أما بالنسبة للفصول التالية فالمكان هو شقة (روزين) داخل المنزل المذكور ، لذلك ففى المشهد الثالث من الفصل الأول نرى بعض الشخوص فى الشرفات والبعض الآخر فى الشارع ٠

وتتسع حدود المكان فى مسرحية **زواج فيجارو** « فالأحداث تجرى فى قصر أجواس فريكاس » ولكن كل فصل يتطلب ديكورا مختلفا : حجرة سوزان ثم حجرة الكونتيسة ، ثم قاعة الاجتماعات ثم الجاليرى الكبير وأخيرا الجزء من الحديقة الذى يحتوى على أشجار الكستناء ٠

ومن الجدير بالذكر أن مفهوم المكان فى مسرحيات بومارشيه الأربع الأخيرة معروف فى تاريخ المسرح ٠ وهو يقوم على تحديد مكان عام واحد، كأن يكون مدينة معينة ، ثم تخصيص عدة أماكن مختلفة بداخلها ٠ مثل ذلك نجده فى مسرحيات كورنيى الأولى ٠

ولا يفوتنا ونحن بصدد الحديث عن البناء الخارجى عند بومارشيه أن نبين موقفه من قضيتين مهمتين بالنسـبة له ، ألا وهما المونولوجات

والتجنيبات • فمن المعروف عن بومارشيه أنه يكثر من استعمال المونولوج • فكل مسرحية تتضمن ما يقرب من عشرة مونولوجات ولكنها جميعا من النوع القصير ، فيما عدا مونولوجه الشهير فى **زواج فيجارو** • فمن النادر أن يتجاوز حجم المونولوج عنده السطور العشرة ، بل ان بعضها لا يزيد على عدة أسطر ، وبعضها يتلخص فى جملة ، بل فى زواج فيجارو نجد منولوجا فى المشهد الحادى عشر من الفصل الثانى فى كلمتين• ولعل هذا التخفف يعود الى ضيق الجمهور بالمونولوج • غير أن بومارشيه يجد نفسه فى بعض الأحيان مضطرا لشرح ما يفكر فيه بعض الشخوص أو الحصول على ايفيهـــات كوميدية أو درامية لا تتحقق بالحوار ، فهو يلجأ الى المونولوج ولكن دون اسراف • وفى بعض الأحيان يستخدم بومارشيه نوعا من المونولوج يدرك فيه المتفرج أن هناك شخصا آخر يسمعه وهو مختبىء بغرض سماعه أو يتصادف وجـوده على مقربة من الشـخص المتحـــدث •

هذا النوع نجده فى النسخة الأولى من مسرحية **أوجينى** • كما نجد صورة منه فى مسرحية « **الصديقان** » ، وأحيانا يستعمل بومارشيه هذا الأسلوب بدون ضرورة كما حدث حينما دخل فيجارو على المنصـــة فى مسرحية **حلاق أشبيلية** وهو يرتجل أغنية وكان الكونت مختبئا ، فسمع فيجارو بالرغم من عدم أهمية ما يسمع • وفى مسرحية **زواج فيجارو** فى المشهد الرابع والخامس من الفصل الثالث ، نجد الكونت وحده يفكر بصوت مسموع • وبعد لحظات وطبقا لأحد الارشادات المسرحية التى ظلت فى حالة المخطوطة ، « يسمع فيجارو العبارات الأخيرة ، فيتوقف » ثم « على حدة » يعلق بطريقة ساخرة على ما يقول الكونت الذى يستمر فى الحديث دون أن يلاحظ وجود فيجـــارو • أما المسرحيتان الأخيرتان فلا تتضمنان شيئا من هذا القبيل •

وكما هو معروف ، فان المونولوج الشهير فى مسرحية زواج فيجارو يتناقض تماما مع السرعة التى تتسم بها المونولوجات الأخرى ، وذلك بسبب طوله الذى تحدث عنه النقاد كثيرا • خاصة وأنه ليس له نظير فى المسرح الكلاسيكى مما جعل النقاد يتساءلون عن سبب تقبل الجمهور له فى القرن الثامن عشر : « ان ما ينبغى معرفته هو كيف تمكن الكاتب من جعل الجمهور الملول بطبيعته ، يتحمل هذا المونولوج الطويل ؟ » •

واذا حاولنا تحليل ذلك ، وجدنا فعلا أن مثل هذا المنولوج كان يمثل نوعا من المغامرة بالنسبة لبومارشيه وكان من الممكن أن يقابل بالاستهجان وبالصفير الذى يدل على رفض الجمهور • ولكن الحقيقة أن بومارشيه

درس الموضوع قبل أن يقبل على تنفيذه • حيث لجأ الى استشارة بعض المتفرجين من ذوى الخبرة والثقة فشجعوه على تنفيذه ، هذه واحدة •

بالاضافة الى ذلك ، واذا نظرنا لعلاقة المونولوج بالفعل المسرحى نجده مكونا من مستويين اثنين • ففى البداية يعبر فيجارو عن غيرته على (سوزان) وسخطه على الكونت وذلك فى عبارات يمكن أن نجد مثيلها فى مئات المونولوجات الأخرى • أما الجزء الأوسط وهو الأطول ، فان اللهجة فيه تتغير تماما • ففيجارو ، وهذا لم يفهمه أى ممثل فى مونولوج ، يروى لنا حياته بالتفصيل ويخرج من ذلك بمعنى فلسفى • ومن البدهى أن الممثل هنا يطير من فوق المنصة ، ويفقد اتصاله بها • اننا بصدد نوع من الفاصل أو الاستراحة التى تتوسط فاصلين موسيقيين أو مشهدين مسرحيين • ان الممثل ينفصل عن نفسه ، عن شخصيته فى المسرحية وينظر الى نفسه من أعلى ويحكم عليها بصوت غريب غير صوته • فاللهجة فى هذا المونولوج ، كما هى الحال بالنسبة لحجمه ، تميزه عن المونولوج العادى • ففى بداية المشهد يتحدث فيجارو كما يقول بومارشيه نفسه « بلهجة حزينة للغاية » وهذا طبيعى لأنه يفكر فى مأساته والخطر الذى يتهدده • ثم تأتى لحظة « يجلس فيها فوق مقعد » وهذه الحركة فى حد ذاتها تعنى أن الأمر ليس ملحا أو خطيرا كما كان ، وأنه بدأ يتأمل وضعه فى هدوء • كذلك فان أحداث حياته التى يرويها ليس فيها ما يبعث على الحزن • ومما تجدر الاشارة اليه أن مثل هذا المونولوج كان موجودا فى **حلاق اشبيلية** ولكن بومارشيه فى تلك الفترة من حياته الفنية ، لم يجرؤ أن يقدمه كما هو بل أدخل مع فيجارو الكونت ليصبح المونولوج حوارا • أما بعد أن اطمأن على نفسه ، وبعد النجاح الساحق لمسرحية **حلاق اشبيلية** ، وبعد ثقته فى تعاطف الجمهور معه ، أقدم بومارشيه على التجربة • ومما يؤكد حكمنا هذا أن فيجارو حينما انتهى من المونولوج وجدناه يعود الى عالم المسرحية ويتلاحم مع الحبكة ويفكر فى (سوزان) التى كانت قد غابت عنه أثناء عرضه للوحة حياته وعاد لدوره فى المسرحية • ولتعويض ذلك جعل بومارشيه الحركة بعد المونولوج تتسم بالسرعة والخفة •

أما فيما يتعلق بالتجنيبة ، يتعامل معها بومارشيه كما يتعامل مع المونولوج • فهو يستخدمها كثيرا ولكن بحجم قصير • فهى لا تزيد عن بضع كلمات ، فهى اذن لا تقطع سير المشهد أو الحوار بشكل غير طبيعى • وباحصائية بسيطة نجد فى كل مسرحية من المسرحيات الثلاث الأولى ما يقرب من ثلاثين تجنيبة • أما مسرحية **زواج فيجارو** ففيها أكثر من خمس وستين تجنيبة • فالكونت فى أحد المشاهد (المشهد العاشر من الفصل الأول) يلقى وحده سبع تجنيبات •

وبصفة عامة يعالج بومارشيه البناء الدرامى الخارجى فى مسرحياته كما يعالج بناءها الداخلى وذلك بطريقة تتسم بالعناية والذكاء والفاعلية التى تستحق الاعجاب·وهذا يؤكد أن أسلوب الكاتب كان صورة صادقة له فى نظر معاصريه ·

مسرحيات بومارشيه

مغزاها ومعناها

المسرحيات التى كتبها بومارشيه تكاد أن تكون متصلة بعضها بالبعض الآخر من حيث الموضوعات والشخوص · وحرى بذلك أن يدفعنا الى السؤال عما يريد أن يقوله هذا الكاتب من خلال المصائر التى تعرضت لها هذه الشخوص ، فأى هذه الشخوص نجح ؟ وأيها لم ينجح عاطفيا واجتماعيا ؟ ولماذا ؟ هذا ما سنحاول الاجابة عنه ·

قليل ما يمكن أن يقال بخصوص البطلات عند بومارشيه ، فهن بصفة عامة بائسات أو قلقات على مدار المسرحية ، يعثرن على سعادتهن فى نهاية العرض · اذن جميعهن بلا استثناء ناجحات · ولكن كثيرات **منهن لا يستحققن هذا النجاح ، لأنهن لا يعملن من أجل الحصول عليه** فهن فى مجموعهن سلبيات · وعلى البطل أن يتقدم لغزوهن والحصول عليهن · ولعلهن معذورات فى ذلك ، فليس فى القرن الثامن عشر فتاة أو امرأة تستطيع أن تقوم ببادرة فيها شىء من الجرأة دون أن تحدث صدمة فى المجتمع أو الرأى العام ، وبالتالى عند الجمهور · كل ما يمكن أن تفعله الفتاة هو أن ترفض الزواج ممن لا تريد ، أو الخطبة لمن لا تحب (هذا ما فعلته كل من أوجينى وبولين وروزين) أما النساء فيمكن ، كما فعلت الأم المذنبة ، أن يدافعن عن حقوقهن أمام أزواجهن ، ولكن الرجل فى النهاية هو الذى يتصرف ، أما البطلة فدورها يظل سلبيا أو ثانويا · وضع التبعية هذا الشائع فى المسرح انما هو صورة من وضع المرأة فى المجتمع ، كما أشار الى ذلك بومارشيه نفسه مرات كثيرة · يخرج على هذه القاعدة استثناء واضح يتمثل فى دور الكونتيسة فى مسرحية **زواج فيجارو** ، فهى تقوم بتحريك جزء مهم من الفعل الدرامى ، حيث قامت بالاتفاق مع (سوزان) بوضع الحيلة التى أعادت اليها زوجها

الكونت . هذه الجرأة الكبيرة من سيدة عظيمة لم تتكرر ولا حتى فى مسرح بومارشيه نفسه .

وماذا عن البطل الشعبى ؟ الحقيقة أنه ينتصر فى جميع المسرحيات. ففى مسرحية « **الصديقان** »،(ميلاك) الابن المتواضع الأصل هو الذى يتزوج من (بولين) وفى مسرحية **أوجينى** نجد الأسرة تفرض ارادتها على الطبقة الأرستقراطية . ومسرحية **زواج فيجارو** كما يدل العنوان هى انتصار لفيجارو التابع الذى يواجه خصما قويا . كذلك فى مسرحية **الأم المذنبة** يعود الفضل لفيجارو أيضا ، الى حد كبير ، فى النهاية السـعيدة . أما مسرحية **طارار** فهى تعد أكبر انتصار للبطل الشعبى ، فهو فيها جندى بسيط يصبح قائدا للميليشيا ، ثم جنرالا ، وبعد ذلك حينما عثر على زوجته التى سلبه اياها الطاغية ، يصبح ملكا .

وتختلف أسباب هذا النجاح للبطل الشعبى . فهو يعود فى الأغلب الى ذكائه الفردى ، وهذا تقليد مسرحى قديم . ولكن هنـاك عوامل اجتماعية تتدخل أيضا . فاذا كان (فيجارو) نجح فى احباط محاولات (بارتولو) فى مسرحية **حلاق أشبيلية** ، فهذا يرجع الى حد ما الى مساعدة الكونت النبيل . واذا كان قد تمكن من احباط محاولات الكونت فى **زواج فيجارو** فهذا يرجع أيضا الى حد ما الى مساعدة الكونتيسة النبيلة . أما طارار فانه مدين بتاجه للشعب الذى أدت ثورته الى قتل الطاغية فتولى الحكم من بعده .

وبعد هذا الاستعراض السريع للبطل الشعبى عند بومارشيه ، نسأل أنفسنا عن العلاقة بين هذا البطل والكاتب نفسه . أدلة كثيرة تشير الى أن هذا البطل هو صورة بومارشيه نفسه والا فلماذا نجد فيجارو كاتبا مسرحيا وموسيقيا وشاعرا ان لم يكن ذلك لكى يشبه بومارشيه ؟ ان هذا البطل الذى يقتحم المنصة فى نهاية الفصل الأول فى المسرحية الأولى انما هو بومارشيه الذى يتغنى بأمجاده ويزهو بكفاءته وقدراته : « أنا أدخل هنا حيث أتمكن بضربة واحدة من عصاتى من استغفال اليقظة والحب وتضليل الغيرة وسحق المؤامرة والقضاء على جميع العقبات » . الحقيقة أننا أمام الكاتب نفسه الذى يحاول أن يحقق الانتصارات التى كان يحلم بها فى الواقع ، يحققها فى الخيال ، فى المسرح . حتى البطلات فى مسرحيات بومارشيه ما هن سوى صورة حبيبته التى كان يتمنى الزواج منها . وعلى ذلك فان الدرس العاطفى الذى نخرج به من مسرح بومارشيه يصبح واضحا . فهو فى حياته الواقعية لم يستطع الزواج من (بولين لى بروتان) . أما فى الأدب ، وهو أداة التعويض ، فقد جعل من نفسه

بطلا يستثمر خياله وذكاءه ليحقق حلمه فى حبه • هذا البطل يكتب استعراضات كما يفعل (جان بيت) فى استعراضات بومارشيه الأولى ، وهو أيضا يكتب مسرحيات كما يفعل فيجارو ويغزو قلب (بولين) ويحقق الثروة • ان صورة بومارشيه تتنقل من مسرحية لأخرى تغزو الصعاب وتتغلب على العقبات وتحصل على فتاة أحلامه • هذا الثأر من الواقع أو هذا الانتصار على الحياة يفرز مسرحا هو فى الوقت ذاته مجد للمسرح وقصيدة طموح غرامية •

السياسة والمجتمع

حتى قبل أن يكتب بومارشيه روائعه ، كان يضمن الاستعراضات التى استهل بها حياته الفنية بعض الانتقادات اللادغة للنظام السياسى • ولكن بومارشيه لم يكن مفكرا سياسيا كبيرا على شاكلة روسو أو فولتير• ولكنه كان يورد فى ثنايا مسرحياته بعض الملاحظات من قبيل فاتح الشهية للجمهور الذى يشاركه الرأى • وقد شملت هذه الملاحظات المجتمع الفرنسى بأكمله بدءا من رأس الدولة وهو الملك •

فى مسرحية **طارار** التى تعرض لنا ملكا طاغية ، يقول (طارار) للجنود المتمردين انه لا يحق لهم الحكم على أسيادهم وأن احترام القوانين هو أول واجباتهم • كما يقول أيضا انه من الواجب احترام الملك الظالم حتى ولو لم نستطع أن نقدره • وبذلك يتقرر مبدأ تفوق الملوك • وفى مسرحية **أوجينى** يؤكد البارون هذا التفوق لدرجة أنه يرى « أن الجميع عند قدمى الملك كأسنان المشط » •

أما رجال الدين فيبدأ بومارشيه التعرض لهم فى شخصية (بازيل) مدرس الموسيقى فى مسرحية **حلاق أشبيلية** • وهو رجل لئيم يعرف كيف يستغل الظروف لصالحه • ولا يخفى انتماؤه للكنيسة بصورة غير واضحة تماما • وفى **زواج فيجارو** يسجل فيجارو بعض النكات يتهكم فيها على رجال الدين • فيقول مثلا : « ان المفتى رجل كثير الاحسان • ولكنهم يقولون انه مبذر يأكل كل شىء — هذا صحيح لكنه يعطى ما يتبقى منه للفقراء » وفى موضع آخر نقرأ « ان مثل هذا الرجل المقدس لا يمكن أن نجد فيه سوى الرذائل المقدسة » ، فى مسرحية طارار ، يرد وصف أحد الشخوص بانه « المطران الأكبر ، وهو كافر يركبه الغرور والطموح » ويوضح للملك أن السلطة الدينية هى مساعد للسلطة السياسية ، تتعاون معها فى استبعاد الشعب (الفصل الثانى ، المشهد الثانى) •

وتعد طبقة النبلاء هي صاحبة نصيب الأسد من هجوم بومارشيه · ففي مواطن كثيرة من المسرحيات نقرأ ما معناه أن المصادفة وحدها هي التي وراء شرف المولد · فهذه روزين في حلاق أشبيلية تقول : « المولد والحظ ، دعونا من ذلك فهي أمور تتحكم فيها المصادفة » · وفي زواج فيجارو ، يعلن البطل قائلا « كان من الممكن أن أكون ابن أمير من الأمراء لو شاءت السماء ذلك » وفي نهاية المسرحية يغني قائلا :

بالحظ في الميلاد ·

هذا يكون أميرا وهذا يكون حقيرا

المصادفة وحدها هي التي ميزت بينهما ·

من الأفكار الشائعة أيضا في مسرح بومارشيه عدم وجود علاقة أكيدة بين نبالة المحتد والقيمة الشخصية للانسان · فها هو ذا فيجارو في مطلع مونولوجه الطويل الشهير يعلن قائلا :

لمجرد أنك سيد عظيم ،

تعتقد أنك عبقري ملهم ! ···

كل ما هناك أنك تحملت مشقة مولدك ، لا أكثر · فيما عدا ذلك فأنت انسان عادي جدا : في حين أنني ، يا الهي ···

هذه الفكرة جعلها بومارشيه خاتمة أوبرا **طارار** :

أيها الانسان الفاني ، مهما تكن ، أميرا ، أو حقيرا ·

أيها الانسان ان عظمتك فوق الأرض

لا ترتبط بحالتك الاجتماعية ·

انها تكمن في أخلاقك وطباعك الشخصية ·

وفي اطار هجومه على النبلاء ، لا يعفي بومارشيه من نقده نبلاء السيف أو الجيش · ففي مسرحية **أوجيني** يعتدي كولونيل بالسب على أحد مرءوسيه من الضباط مما يضطر معه الى مبارزته · ثم يشكوه الى الوزير وبعد ذلك يكري بعض القتلة الذين يحاولون اغتيال الضابط المسكين ·

أكثر هجوم بومارشيه على طبقة النبلاء ينصب على تلطفهم بالنساء وتغزلهن بهن · فهذا الكونت (ألمافيفا) في **حلاق أشبيلية** لا يتورع

عن محاولة استغلال قانون جائر من قوانين العصور الوسطى يقضى بأن من حق السيد أن يستمتع بزوجة أجيره قبل أن يسمح له بالزواج منها ٠

ومن الجدير بالذكر أن بومارشيه لا يهاجم طبقة النبلاء بعامة وانما يتناول نقده حالات خاصة ٠ ولا يفلت القضاء من انتقادات بومارشيه ويكفى ما يتضمنه مشهد المحاكمة فى مسرحية **زواج فيجارو** من تلميحات الى فضيحة القاضى (جوزمان) التى كان بومارشيه ضحيتها ٠ ومثل هذا الهجوم الذى لا يتجاوز التلميحات ، وهى أمور تقليدية فى المسرح ، نقد الأطباء ٠ ويكفى فى هذا الصدد أن نشير الى أن (بارتولو) فى مسرحية حلاق أشبيلية طبيب لا يشرف مهنته ٠

بالنسبة لوضع المرأة فى المجتمع ، يفضل بومارشيه تحرر المرأة الأوربية بالرغم من عواقبه الوخيمة ، على موضع المرأة فى آسيا ٠ ولكنه من ناحية أخرى يرى أن أفضل عمل للمرأة هو أن تجد زوجا مناسبا ٠ فهذه (مارسيلين) تعبر عن سعادتها البالغة بزواجها من (بارتولو) فى **حلاق أشبيلية** ٠ وهذه الملكة فى خاتمة مسرحية **طارار** لا هم لها الا التقرب من الملك الذى يعد زوجها ٠

وتحظى العلاقة بين السادة والخدم بنصيب من اهتمام بومارشيه وهى من الموضوعات الساخنة ٠ ففى **حلاق أشبيلية** نقرأ : « فيما يختص **بالمزايا التى تطلبها فى الخدم ، عظمتك يعرف كثيرا من السادة الذين** يحق لهم أن يكونوا خدما » وفى **زواج فيجارو** نقرأ : « الخدم يستغرقون وقتا أطول فى ارتداء ملابسهم لأنه ليس هناك من يساعدهم فى ارتدائها » كذلك لا ينسى بومارشيه الكتاب الذين يتعرضون لبطش السلطة ، وهو موضوع أشار اليه فولتير مرات عديدة ٠ فى النسخة الأولية من زواج فيجارو يوضع فيجارو فى سجن الباستيل لأنه كتب مسرحية لم تعجب السلطات ٠ ولمجرد أنه قام بنقل الأحداث الى أسبانيا وحذف بعض المشاهد سمح له بعرض المسرحية ٠

أما عن طبقة الشعب فكل ما يقدمه مسرح بومارشيه من هذه الطبقة بلهاء ٠ فالخدم والفلاحون فى مسرحياته أغبياء ٠ والحقيقة أن بومارشيه فى هذا الصدد يسير على نهج سابقيه من الكتاب ٠

ان موقف بومارشيه من الطبقات الاجتماعية يوضح لنا نوعية الجمهور الذى كان يكتب له ٠ فمن الواضح أنه لم يكن يكتب من أجل

جمهور الطبقة الشعبية ، كذلك لم يكن يكتب للأرستقراطية الراقية التى كانت تقبل على استعراضـــاته الأولى · ان بومارشيه كان يكتب لطبقة النبلاء الصغرى وللبورجوازية ، لذلك كان يريد أن يقدم مسرحياته ، وقد قدمها فعلا ، فى مسرحية الكوميدى فرانسيز ومسرح الأوبرا · واذا كان بومارشيه قد هاجم النبلاء ، فقد كان هجومه من النوع المقبول ، وكان بغرض تقويم سلبيات هذه الطبقة · كان ذلك من باب عتـــاب الأصدقاء وليس بغرض القضاء على هذه الطبقة ·

ان توجيهات بومارشيه السياسية فى مسرحه كانت أشبه بالتوابل فى الطعام · وكانت لمجرد الاثارة التى تضفى على العرض مزيدا من البهجة والمتعة،ولم تكن هذه التوجهات من النوع الذى يحدث الصدمة أو الانفجار، بل ولا حتى الانفجار طويل المدى · والا لما أقبل عليها الجمهور · فلم يكن بومارشيه كما زعم البعض من رواد الثورة الفرنسية ولم يفكر فى ذلك · وان ما أشيع فى أوائل القرن التاسع عشر على لسان نابليون وغيره من كبارات رجال الدولة عن ثورة بومارشيه انما هو من قبيل التضـــليل المقصود أو غير المقصود · المؤكد أن بومارشيه كان صديقا للنظام الحاكم بدليل أن وزير الخارجية الفرنسى فى عام ١٧٧٦ أعطى بومارشيه مليونا من الفرنكات لتسليمها كمساعدة للثوار فى المستعمرات الأمريكية ضد انجلترا · وليس من المعقول أن تعطى حكومة ، مهما كانت ، مثل هذا المبلغ لشخص يعرف عنه أنه عدو للنظام الحاكم · كذلك بعد أحداث قضية (جوزمان) التى كان بومارشيه طرفا فيها وأدت الى قرار الرقابة بتأجيل عرض مسرحية **زواج فيجارو** ، تدخل الملك لويس السادس عشر نفســه ودرس الموضــوع ثم صرح بعرض المسرحية على الجمهور ولاقت نجاحا كبيرا · وقد كان بامكان السلطات ، اذا دعا الأمر ، حظر تقديم المسرحية كما فعلت من قبل مع مسرحيتين ناجحتين لكنهما كانتا تتعرضان لبعض المصالح العليا ، ونقصد بهما مسرحية **توركاريه** لصاحبها (لوساج) حيث لم تعرض سوى سبع مرات ، ومسرحية **محمد** (لفولتير) ولم تعرض سوى ثلاث مرات · أما مسرحية **زواج فيجارو** فقد قدمت مرات عديدة مما يدل على عدم خطورتها ·· واذا كان ذلك قد حدث مع **زواج فيجارو** فمن باب أولى أن يكون الأمر كذلك على الأقل بالنسبة لمسرحيات بومارشيه الأخرى وهى أقل جرأة ·

(١) Pierre de Ronsard (١٥٢٤ ـ ١٥٨٥) شاعر فرنسى مجيد ، عمل على تجديد الشعر فى عصره من ناحيتى الشكل والمضمون وذلك بالتعاون مع نفر من أصدقائه الشعراء كان هو سباقيهم تحت اسم (البلياد) Pléiade (الكواكب السبعة أو أمراء الشعر) .

(٢) François de Malherbe (١٥٥٥ ـ ١٦٢٨) شاعر فرنسى بدأ انتاجه بنظم مجموعة من قصائد المناسبات . وكان لنظرياته فى الشعر شهرة أوسع من شعره نفسه ، فقد كان يدعو الى شعر بسيط واضح معارضا تيار جماعة (البلياد) ومن سار على دربهم ممهدا بذلك لظهور الكلاسيكية الفرنسية .

(٣) Théophile de Viau (١٥٩٠ ـ ١٦٣٦) شاعر فرنسى من أشهر مؤلفاته مأساة بيرام وتيسبيه Pyrame et Thisbé كما نظم بعض القصائد الغنائية التى تدل على موهبة خارقة وأفكار مبتكرة .

(٤) Alexandre Hardy (١٥٧٠ ـ ١٦٣٢) كاتب مسرحى أسهم فى تحديد شكل المأساة الكلاسيكية .

(٥) Pyrame et Thisbe' تعرض هذه المأساة لقصة حب عنيفة بين الشاب بيرام وحبيبته تيزبيه التى تمكنت من القرار من لبؤة كادت تفتك بها تاركة وراءها نقابها الذى وجده بيرام فاعتقد ان تيزبيه لقيت حتفها فقتل نفسه حزنا عليها . وحينما ظهرت تيزبيه وعلمت بما وقع له لم تتمكن من الحياة بعده فانتحرت .

(٦) Jean Mairet (١٦٠٤ ـ ١٦٨٦) كاتب مسرحى من بين مآسيه Sophonisbes سوفونيسب وهى من أوائل المسرحيات التى جاءت مطبقة لقواعد الوحدات الثلاث التى نادى بها المذهب الكلاسيكى الفرنسى فى القرن السابع عشر الميلادى .

(٧) Jean de Rotrou (١٦٠٩ ـ ١٦٥٠) من كبار كتاب المسرح المعاصرين لكورنى ، وكان غزير الانتاج .

(٨) Georges de Scudéry (١٦٠١ ـ ١٦٦٧) كاتب مسرحى وروائى من مؤلفاته ملحمة Alaric . كما كان عضوا بالمجمع الفرنسى .. ان مسرح « كورنيى » يعتبر

(٩) روون Rouen عاصمة اقليم نورماندیا وتقع على بعد ١٢٢ كم شمال غرب باريس . وهى أيضا مسقط رأس كل من الكاتبين Fontenelle و Flaubert والرسام Gericault ، كما أنها المدينة التى احرقت فيها جان دارك .

(١٠) Les Jésuites اليسوعيون أو جمعية يسوع المسيح Compagnie de Jesus هى جمعية أو جماعة دينية أسسها القديس Ignace de Loyola فى النصف الأول من القرن السادس عشر . وينصرف اليسوعيون الى النضال من أجل نشر مذهبهم اكثر من اهتمامهم بالتأمل فى أمور الدين . كما انهم بالاضافة الى الثالوث المقدس ، يؤمنون بوجوب الخضوع لسلطان البابا . وقد تصدى البرلمان والجامعة فى فرنسا لهذا الحزب . ومع أنه ظل يتمتع بنفوذ كبير حتى عهد لويس الرابع عشر الا انه طرد من فرنسا فى عام ١٧٦٢ وفى عام ١٨٨٠ ثم فى عام ١٩٠١ وذلك بعد أن طرد من البرتغال فى عام ١٧٥٩ .

وعلى المستوى اللغوى اصبحت كلمة يسوعى مرادفا للشخص المنافق ٠

(١١) ميليت Mélite أو الخطابات المزورة Les Fausses Lettres سنتحدث عنها بالتفصيل تحت عنوان كورنيى كاتبا هزليـا ٠

(١٢) السيد Le Cid ، من اللفظة العربية المغربية « سيدى » ٠ سيأتى ذكرها مفصلا تحت عنوان مسرحية السـيد ٠

(١٣) Armand-Jean du Plessis de Richelieu (١٥٨٥ ـ ١٤٦٢) رجل دولة من الطراز الأول ٠ كان وزيرا على عهد الملك لويس التاسـع عشر ، كما كان أسـقفا ثم مطرانا ٠ وأصبح فى عام ١٦٢٤ رئيسا للوزراء وقد تمكن من القضاء على البروتستانت كحزب سياسى وكسر شوكة الأعيان والعظماء من ناحية وعائلة النمسـا من ناحية أخرى ٠ كما قام باصلاحات كبرى فى مجال الاقتصاد والجيش والقضاء ٠ ودعم الحكم الملكى المطلق فى فرنسـا كما أسس المجمع الفرنسى ٠

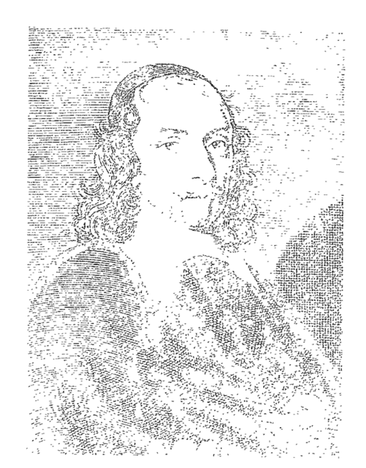
(١٤) Guillen de Castro y Bellvis أو Guillem (١٥٦٩ ـ ١٦٣١) كاتب مسرحى أسبانى ٠ اقتبس مسرحياته من دواوين الشعر الشعبى الأسبانى Ro-mancero وهو الذى كتب (طفولة السيد) .Las Mocedades del cid التى استوحى منها كورينى مسرحيته الشهيرة ٠

(١٥) Baroque على الرغم من الغموض الذى اكتنف هذا التعبير الا أن الآراء قد أجمعت على أن هذا النوع من الأدب يتميز بمجموعة من الصفات أهمها الرغبة فى الابتكار التى تصل الى الرغبة فى الادهاش ، وذلك سواء فى الشـكل أو المضمون ، وكذلك الاسراف فى استعمال الكنايات والنزعة الشديدة الى التحرر من التقاليد والقواعد ٠ ومن جهة أخرى يتميز هذا النوع من الأدب بالمبالغة فى تصـوير العنف فى العواطف والشطط فى الطباع ٠ وقد ازدهر الأدب الباروكى فى فرنسا فى أواخر القرن السادس عشر وخلال العـصر الكلاسـيكى ، وذلك بفضـل مجـموعة من الكتـاب نذكر منهم d'Aubigné Saint - Amant و Corneille و Rotrou ٠

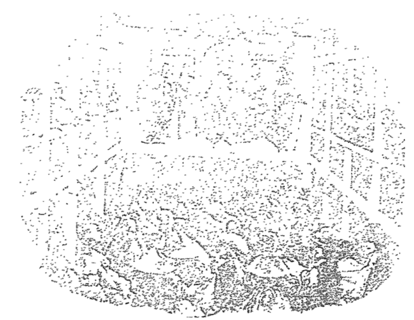
(١٦) Juan de Mariana (١٥٢٦ ـ ١٦٢٤) مؤرخ اسبانى ٠

(١٧) Les Sentiments de L'Acarémie sur Le Cir نقد أخرق يفيض حقدا وغيره ة من رجال المسرحية كتبه Chapelait عضو المجمع الفرنسى بايعاز من Richelieu أثار سخط كورنى وجعله يعتزل التأليف ثلاث سنوات ٠

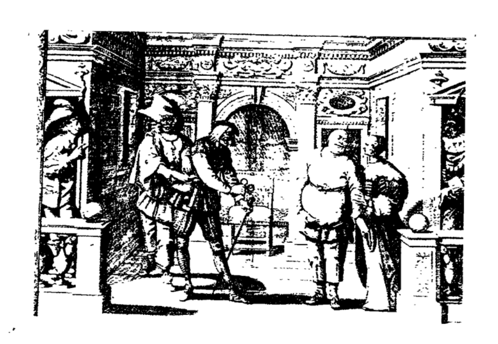
(١٨) الينسينيون Les Jansénistes اتباع الأسقف الهولندى ينسينيوس (١٥٨٥ ـ ١٦٣٨ م) مؤسس المذهب الذى عرف باسمه ٠ وهو كالجبرية يقيد حرية الانسان فيما يتعلق بالاختيار ٠ وقـد اشتـرك الينسـينيون فى العـديد من الصراعات السياسـية واستجلبوا عداء الدولة فى فرنسا وبصفة خاصة بسيليو Richelieu الوزير الأول.



بييركورنيْ



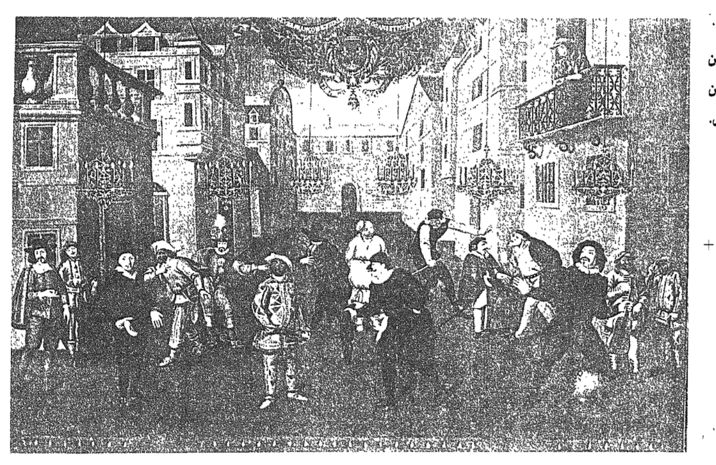
قاعة عرض مربعة الشكل فى مطلع القرن التاسع عشر



مسرح أوتيل دى بورجونى - الممثلون الأساسيون



صور غلاف المجلد الرابع من الأعمال المسرحية الكاملة للكاتب اسكندر هاردى ١٦٢٦ . داخل الميداليات مشاهد من بعض مسرحيات هاردى.



بعض الممثلين الفرنسيين
والإيطاليين المتخصصين
فى أدوار الفارص.



مشهد من مسرحية (الوهم المضحك) من تأليف بيير كورينى وإخراج دانييل لافوجل (١٩٦٩).



مسرحية (السيد) لبيير كورني (١٦٣٧).



مسرحية دونوجون لبيير كورني (١٦٤٤)



مسرحية هوراس لبيير كورنى (١٦٤٠)



مسرحية (بوليوكت) لبيير كورنى (١٦٤٠)



مسرحية (سينا) لبيير كورنى (١٦٤٠)



مسرحية (ميدان القصر الملكى) ١٦٣٥





مسرحية (ممر القصر) لبيير كورنى (١٦٣٤)



مسرحية (ميليت) لبيير كورنى (١٦٣٤)



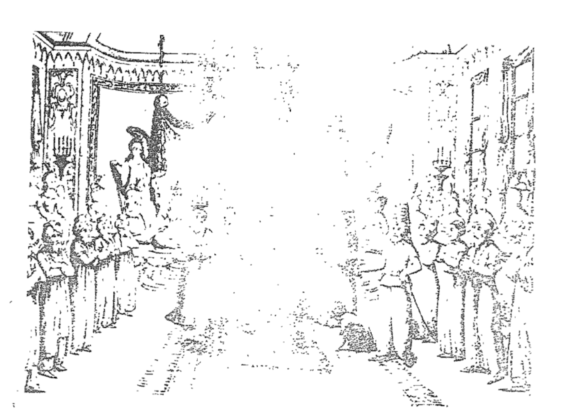
مسرخية (الأرمل) لبيير كورنى ١٦٣٤



موليير فى دور قيصر مسرحية (موت بومبيوس)



بعض الممثلين فى فرقة موليير



الحفلة التركية فى مسرحية (البرجوازى النبيل) لموليير



[illegible]



موليير في شخصية سجاناريل التي اشتهر بها



الممثل الشهير دوكروازى فى دور
طرطوف (١٦٦٨)



المخرج المعاصر المشهور لوى جوفيه فى دور طرطوف (١٩٥٠)



مسرحية (نقد مدرسة الزوجات) لموليير



مسرحية (مدرسة الزوجات) لموليير



مسرحية (عدو البشر)



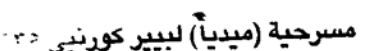
مسرحية (دون جوان)



مسرحية (مريض الوهم)



مسرحية (البخيل)



مسرحية (ميديا) لبيير كورني



مسرحية (بيرتاريت) ١٦٥٢





-رحية (نيكوميد) ١٦٥١



مسرحية (دون سانش) ٤٩،

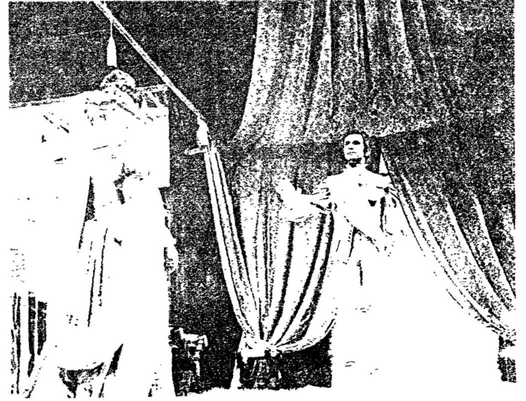


موليير في دور (سجناريل)



موليير فى دور (أرنولف)

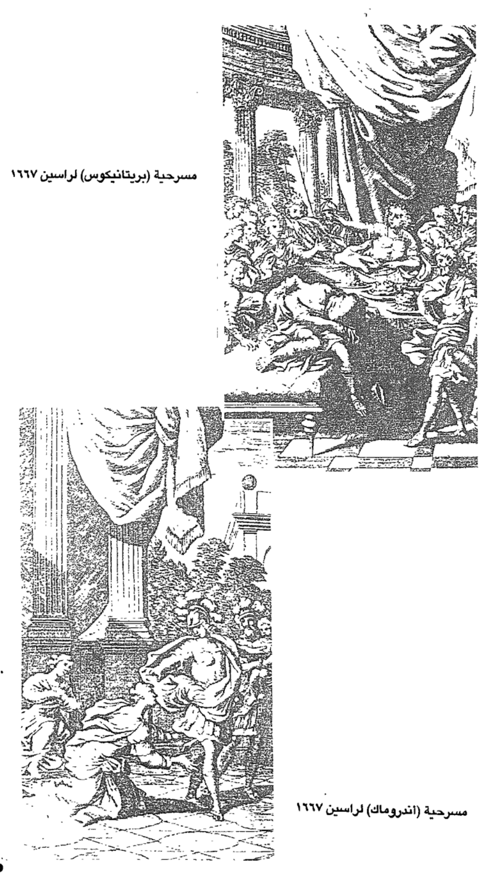
صورة غلاف الأعمال الكاملة لموليير



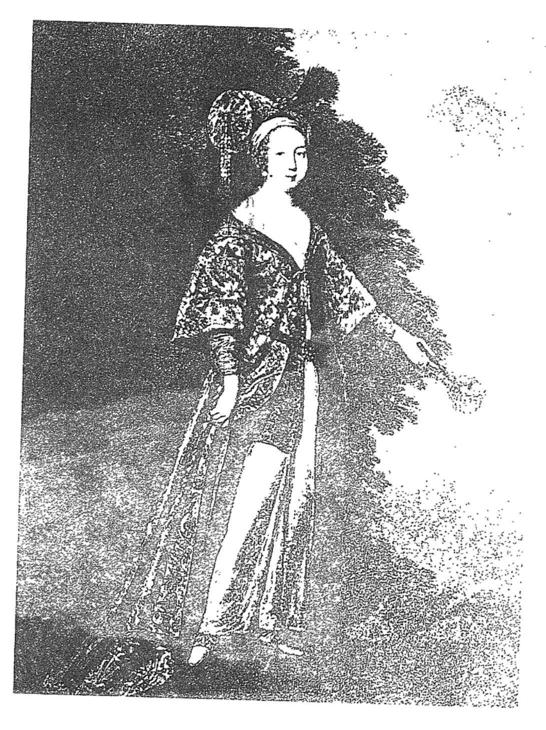
مشهد من مسرحية (بيرينيس) لراسين يجمع بين بيرينيس وانتيوكوس

وسط عالم من المرايا والانعكاسات مسرح منبارناس (١٩٧٠)

مسرحية (بريتانيكوس) لراسين ١٦٦٧



مسرحية (أندروماك) لراسين ١٦٦٧



لاشامبسليه الممثلة الشهيرة لأدوار البطولة فى مسرحيات جان راسين



مسرحية إستير تأليف جان راسين وقد قام بجميع أدوارها النساء.



مسرحية بيرينيس لجان راسين ١٦٧٠

مسرحية إيفيجيني لجان راسين ١٦٧٤



مسرحية (المدافعون) تأليف جان راسين





مسرحية مفاجاة الحب الثانية.

ماريفو









مسرحية (المدافعون) مشهد الكلاب الصغيرة ١٦٨٨

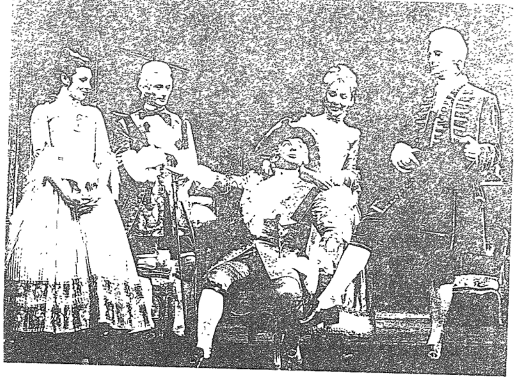


مسرحية (انتصار الحب) لماريفو

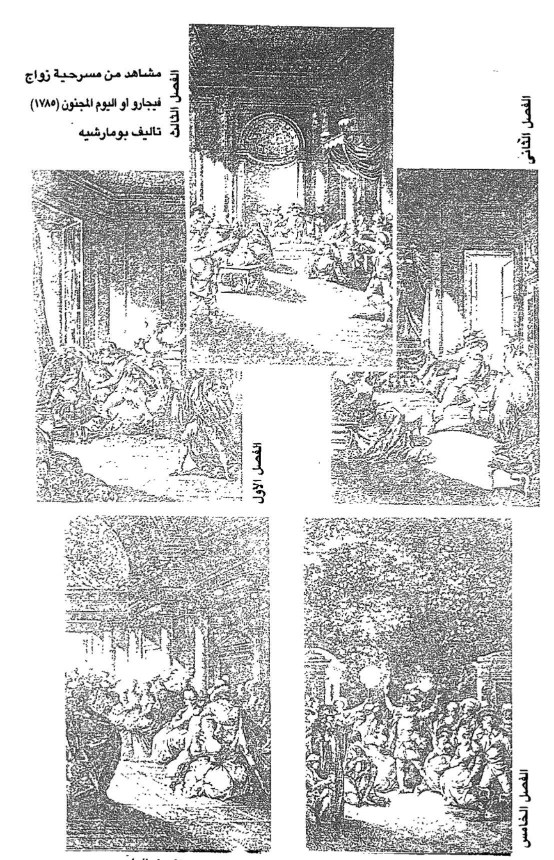
الممثلة الإيطالية

جانيتا بينوتزى

فى دور سيلفيا



مشاهد من مسرحية زواج
فيجارو او اليوم المجنون (١٧٨٥)
تاليف بومارشيه



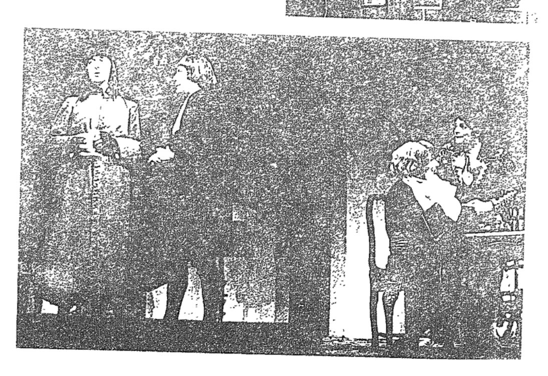
الفصل الأول
الفصل الثاني
الفصل الثالث
الفصل الرابع
الفصل الخامس



مسرحية (حلاق اشبيلية) ١٩٥٥

مسرحية (حلاق إشبيليه) ١٩٤٢





مسرحية حلاق اشبيليه (١٩٧٠)



الممثل الشهير
ريمو في دور
البرجوازى النبيل
في مسرحية
البرجوازى النبيل
لموليير.



الممثل أنطوان فيتيه فى دور الأمير فى مسرحية دون جوان لموليير (١٩٧٨).



مشهد من مسرحية طرطوف لموليير يجمع بين طرطوف والمير من إخراج روجيه بلانشون، عام ١٩٧٣ .

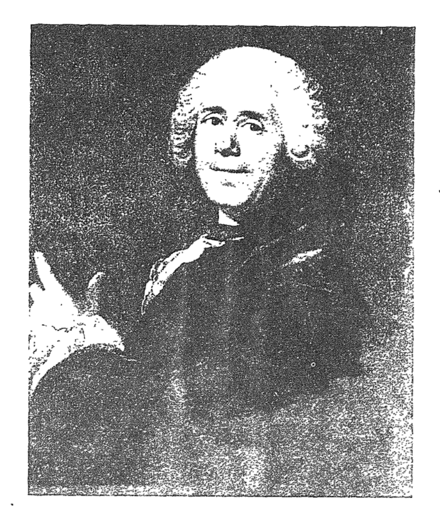


بومارشیه



جان راسين

صورة غلاف الأعمال الكاملة طبعة امستردام ١٧٤٣



ماریفو ۱۷۵۳

الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٤٠٨٤/١٩٩٨

I.S.B.N 977-01-5616-7

حاول العديد من كتاب المسرح فى فرنسا تطبيق القواعد الكلاسيكية سواء فى مجال التراجيديا أم فى الكوميديا. ولكن هؤلاء الخمسة الذين وقع عليهم الاختيار فى هذا الكتاب لتمثيل هذه المدرسة هم أشهر كتاب هذا المذهب. غير أن شهرتهم لم تكن بسبب جودة أعمالهم بقدر ما كانت لأنهم على الرغم من أنهم ينتمون إلى المدرسة نفسها، إلا أن الاختلافات بينهم واضحة، حتى الذين يجمعهم نوع واحد (الجاد أو الهزلى). فكورينى وراسين كتبا فى النوع الأول، ومع ذلك فإن إبداع كل منهما يكاد أن يكون نقيضاً لإبداع صاحبه.

كذلك كتاب الهزليات، فشتان بين الكوميديا عند موليير وماريڤو، وبينها عند ماريڤو وبومارشيه.

من هنا كان الاختيار، وهذا ما يحاول إبرازه هذا الكتاب.

٤٢٥ قرشاً

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب